# Gesammelte Schriften

über

# Musik und Musiker

von

**Robert Schumann.**

Erster Band.

Leipzig,

Georg Wigand's Verlag.

1854.

# Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohn's Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen

Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der theuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punct, sich aufzulösen. Da entschloß sich Einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Clavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaction in die Hand zu nehmen und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstanden eine Reihe Aufsätze, aus denen diese Sammlung eine Auswahl gibt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche

Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existirte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit wiederspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Fluth der Gegenwart beinahe schon über-

strömte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

# Inhaltsübersicht.

## A. Größere und kleinere Aufsätze.

## B. Besprechungen von Compositionen.

# 1834.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel. II. Tonblumen von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Meister's Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.

## Ein Werk II. [1]

Eusebius trat neulich leise zur Thüre herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Clavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute stand ihm aber dennoch eine Ueberraschung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie," legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Ueberdies, scheint mir, hat jeder Componist seine eigenthümliche Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'sche Prosa anders, als Goethe'sche. Hier

1) Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Mus. Zeitung. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er auch hier eine Aufnahme finden.

aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozart's „Là ci darem la mano" durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's" meinte Florestan. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber: es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maaß ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestan's ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Clavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin, Oeuvre 2,"

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2," und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war, als: „Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag er sein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Scene, die ich nicht beschreiben

mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden, gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun bringt mir nur den Chopin einmal her.“ Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sopha liegend und die Augen geschlossen. „Chopin's Variationen,“ begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß,“ fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst Du Dich auf Leporello's Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charactere, — Zerlinen's Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das giebt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn

zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber Alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst Du davon?

„Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Theil wiederholen läßt) aus B moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt. Schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet und daß Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen und daß das aufgeblühte B dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber Alles nichts gegen den letzten Satz — hast Du noch Wein, Julius —? das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen. Leporello's Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwände, so träte ein Moment ein, als sähe man die weißen Al-

penriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt. „Nun erwache aber auch Du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!“ — „Herzens-Florestan, erwiederte ich, diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjectiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft.“ Hierauf entschliefen wir. —

Julius.

# Theodor Stein.

Wir würden weniger streng urtheilen, handelte es sich nicht in der That um ein seltneres Talent, das wohl gar gering geschätzt worden ist. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leistet, wird bei stetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zu Wege bringen. Gewisse Handfertigkeiten sollen gar so früh als möglich zur Virtuosität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unser jugendlicher Künstler sich jenen Namen vorzugsweise erworben, bekämpfen wir als durchaus falsch — das öffentliche Phantasiren in jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugestehen, sprechen wir nicht, aber zu seinem Führer, seinem Lehrer, nenn' er sich, wie er wolle.

Wer wird die aufgesprungene Knospe wieder zusammenzufalten versuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltsam zurückzudrängen, scheint so unnatürlich, als es naturgemäß sein kann, daß sich ein besonderer Sinn beim Einen früher zeitigt und entwickelt

als beim Andern. Nur sollte man die seltnere Jännerblume, ehe man sie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im stillern Verschluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unsers Kunstjüngers nicht vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umständen werden müssen. Es scheint aber bei seiner Bildung so manches versäumt, es scheinen so viele Mißgriffe gethan worden zu sein, daß wir seinen Lehrer aufmerksam machen müssen, die spätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge seines Schülers sind jetzt nur solche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das sichere Ergreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache, das meist glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraschenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müssen, so fällt unter diesen am ersten ein trübes Einerlei der Gefühlsweise, das stille fortleidende Wesen der Melodieen, das endlose Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Gestalten, aber sie sind blaß, verweint. Das soll nicht. Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngste musikalische Vergangenheit genommen, so darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart! Es gibt wohl Naturen, die dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegen zu stre-

ben scheinen, aber es gibt auch Naturgesetze, nach denen die umgestürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unser liebenswerther Künstler, durchaus sinnig und musikalisch, muß recht wohl fühlen, daß noch Manches fehlt, selbst das eigentliche rechte Spielen seines Instruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die sichere Leichtigkeit, die sich erst aus anhaltender Uebung erzeugt, vor Allem der gesunde Ton, den Niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, so wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wissen, daß wir ihm so ernst die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu spielen ist. Irrten wir aber, so müßten wir auch dann noch sagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er sich dann einer bedeutsamen alten Sage erinnern! Apollo pflog mit einem schönen Sterblichen Umgang. Wie dieser nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Gestalt und Geist — da verräth er sein Geheimniß zu früh den Menschen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erschien ihm nicht wieder und der Jüngling, erschüttert vom Schmerz, sah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er starb. — Zeige denn Deine Göttergaben den Weltmenschen nicht eher, bis es Dir die Himmlischen heißen, die sie Dir verliehen und denen Du

werth geworden bist. Dem Künstler, dem schönen Sterblichen, verwandelt sich der griechische Gott zum Phantasus.[1]

Euseb.

---

1) Von dem ferneren Loos des jungen damals Hoffnungen erregenden Mannes ist uns nichts näher bekannt geworden.

# Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler.[1]

## I.

### Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

**W. 125.**

**1.**

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozart'schen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.

Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern eben wiederum Meister. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieses gegangen, der so viel, so weit gewirkt. Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter

---

1) Es wird angenommen, daß sich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das sie ihre Gedanken über neuerschienene Werke rc. einzeichneten.

nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen classisch romantischen Halbschlaf. —

Man hat ältern Künstlern den Rath gegeben, daß sie, hätten sie den Culminationspunct erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeit lang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrthum reizte, so würde es immer Zufall, ja Uebermuth sein, wenn der Kritiker jene culminirende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethoven'schen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen) — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Culminationspunct halten. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meisters jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo alle Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und

achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blüthenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in seinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoos aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwicklung der Musik, wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehend im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Florestan — wenn Du ein großer König wärest und Du verlörest einmal eine Schlacht und Deine Unterthanen rissen Dir den Purpur von der Schulter, würdest Du nicht zornig zu ihnen sagen: Ihr Undankbaren! —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüth, Du machst mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn Ihr alle Eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich Deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich Dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner Deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu auf's Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt Ihr Euch, Lehrer! Mit Eurem Logierwesen zieht Ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft Ihr Euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet Ihr sein, die Ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Clavierschule Hummel's (Ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Aufgehäuftes, neben guten Winken so viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Has-

linger'sche sowohl, wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etuden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreißliche Bach, der Millionenmal mehr gewußt, als wir vermuthen, fing zuerst an für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den Einzelnen, die indessen auf eignem Weg fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber ferngesunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel wären schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen Melodie, Gesang unter, erreichte aber seinen Vater als schaffender Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme.“ —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner contrapunctischen, oft kalten Kunst im ungen Gemüth wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etudenmusik.

Später gestand man Einzelnen wohl speciellere Vorzüge zu, keiner als der Cramer'schen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüth etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etuden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der feine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die auch die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etuden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst Du, wenn Du reife, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte läugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über die Schönheit des Werkes die Mühsamkeit es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Euseb — ist auch, in Deiner

Bildersprache zu reden, die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist und die in ihren Irrthümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt Ihr aber, Meister?

Florestan.

3.

Jünglinge, Ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im westöstlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was sich schweigend nur gestaltet —
Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet.

Raro.

---

## II.

## Heinrich Dorn's Tonblumen.[1]

1.

Was spricht denn die Hyacinthe? — sie sagt: mein Leben war so schön wie mein Ende, denn der schönste Gott hat mich geliebt und getödtet. Aus der Asche sproß aber die Blume, die dich trösten möchte.

---

1) Bouquet musicale. Oe. 10.

Und die Narcisse? — sie spricht: denk' an mich, damit du nicht übermüthig werdest in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erstenmal in den Wellen sah, konnte ich den eigenen Reiz nimmer vergessen, so heftig mich auch Echo liebte, die ich verstoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blasse Blume verwandelt, aber ich bin schön und stolz.

Und das Veilchen erzählt: — eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, sagte: „küsse mich!" ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für todt hielt. Kam eine lose Zephyrette, sagte: „sieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten sieht dich Niemand." Als ich antwortete, „ich wolle schlafen", flog sie fort und sagte: „du bist ein schläfrig eigensinnig Geschöpf, da spiel' ich mit der Lilie." — Rollte ein dicker Thautropfen auf mich, sprach: „in deinem Schoß muß sich's so recht bequem liegen bei Mondschein." Ich aber schüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein Mondstrahl heranschlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verstecken möchte, sagte die hohe Lilie zu mir: „pfui schäme dich! sieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephyr, Thautropfen und Mondstrahl, und wie die Menschen an mir stehen bleiben und mich „schön" nennen — dich aber bemerkt in deinem Versteck Niemand." Antwortete ich: „laß mich nur hohe Lilie! — denn früh kam ein schüchterner schöner Jüngling zu mir und sprach so freundlich:

„wie lieb du bist" — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für sie. Lilie sagte: „dich wollte er pflücken? Du bist ein eingebildet Ding — mir versprach er's." Als ich antworten wollte, „du lügst, hohe Lilie", kam der Jüngling mit dem Mädchen, verschlungen Arm in Arm. Da bog er sich zu mir herunter, sagte: „wie gleichst du ihr" — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen so gern an ihrer Brust.

*
* *

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerst die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther.

Sollte Dir, theurer Künstler, dieses Blatt im Norden, wo Du jetzt weilst, in die Hände kommen, so erinnere es Dich an eine vergangene schöne Zeit. —

Euseb.

2.

Ein Geschenk von zwei bis drei Blumen sagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum so deutsche Blumen in französische parfümirte Töpfe setzen? Ein Titel, wie: „Narcisse, Veilchen und Hyacinthe — drei musikalische Gedichte" klingt auch und gut. — Wie wenig durch Einführung

deutscher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur so viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staël'schen Deutschlands" erreichte, das lautete: es sei das Buch nicht französisch. —

Möglich ist es, daß dem Tauben die Blume eben so duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu übersetzen war, scheint eine so verwandte und feingeistige, daß der Gedanke an ein Pinseln à la bataille de Ligny etc. gar nicht aufkommen kann. So unterscheiden sich auch diese Bilder von anderen klingenden, wie Porzellanblumen von lebenden. Nur der Duft ist oben weggenommen, der Geist der Blume. —

Ich habe wenig gesprochen, aber nicht schlecht.

Florestan.

## Concert.

### Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier sehr junger Franzosen, die sich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihrer. Wollte man vom Beifall auf ihre Leistungen schließen, so müßten diese die unerhörtesten sein. Vorneweg beklatscht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhaussaal zu Leipzig.

Freilich thut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr, als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klascht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken an einander. Die Deutschen gehen vor'm Schluß in Kürze sämmtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzo forte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publicum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung, noch

zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. — Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie da gewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen wirft, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüber zu stellen, als Eines vom Andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmälige Verengen, wie bei Paganini oder das Ausdehnen des Maßes, wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermuthet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, so lass' ich mir ihn als kleinen, feurigen Clavierspieler, der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen, noch psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was

hat es zu sagen, daß das zarte Amoll-Concert unter den Händen unsers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen todt zur Erde niederfielen. Diese netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Ueberfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herz'schen Variationen, die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt brillantirt, starkfarbig, schneidend, wie die Composition verlangt und das Publicum liebt. — Wenn nun auf keine Weise zu läugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudirt, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich schlecht componirten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn todt und thut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Accompagnement messen könne, wissen wir alle. —

Und so wandert zu, ihr lieben Kleinen und fragt, solltet Ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder![1] F — n.

---

1) Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben.

## Christus am Oelberg. Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis von Beethoven.

---

### Musikaufführung am 28. März in der Universitätskirche zu Leipzig.

Die Idee ist schön und poetisch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunst — gleichsam als Novize und Hoherpriester —vorgeführt worden. Vom oft schmerzenreichen Leben, das mitten innen lag, klingt nichts nach. Es ist das ganz in Andacht und Gottesbegeisterung versenkte Gemüth.

Für den hohen Genuß fühlen wir uns gegen Hrn. Musikdirector Pohlenz zum lebhaftesten Dank verpflichtet, und wünschen in diesem Sinn mehre Charfreitage. Es kann etwas, was mit solchem Eifer, solcher Uneigennützigkeit unternommen ist, gar nicht genug gerühmt werden. Die Masse schätzt das auch; aber sie hält sich an die Ausführung. War diese schlecht, so tadelt sie, gut, so lobt sie und vergißt es dann. An die unendlichen

Hindernisse aber, an das mühsame Einstudiren, Probehalten, an das Beischaffen der Mittel, Beseitigen mancher Interessen und dergl. denkt sie mit keinem Wort; so möchte Hr. Pohlenz die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerksamen Versammlung als Dank für sein verdienstvolles Kunstwirken annehmen und als Anregung, uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja zu den höchsten unserer Kunst gehört. — Von den großen Schwierigkeiten der Messe, die den Ausführenden theilweise wohl neu war, spürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. —

# Aus Meisters Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.[1]

## Partiturnachlesen.

Als ein junger Musikstudirender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Eusebius: „das muß ein guter Musiker sein!“ — „Mit nichten,“ sagte Florestan, „das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen.“ — „Eine hohe Forderung,“ schloß Meister Raro, „aber ich lobe dich darum, Florestan!“

## Nach der D moll-Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht

1) Die meisten der folgenden Auszüge sind vor Entstehung der Neuen Zeitschrift für Musik, zum Theil schon im Jahre 1833 geschrieben und bisher ungedruckt; sie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerschaft anzusehen sein.

findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verstehe die Menschen nicht mehr. Voigt.

---

Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten.

Eusebius.

---

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, — eben so gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts halsbrechenderes als das und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen. —

Florestan.

---

Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister fast mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher

gewesen, als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röthe am Himmel, ob Abend- oder Morgenröthe weiß ich nicht. Schafft für's Licht!" —

---

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher an einander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studiren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel — Händel nicht, was Palästrina —, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu schöpfen, — aus J. Seb. Bach! —

Fl.

---

Es gebt auch Talentlose, die recht viel gelernt haben, die durch Umstände zur Musik angehalten worden sind — die Handwerker. — Fl.

---

Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein lustiges Gewand! — Fl.

---

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht. Fl.

---

Ueber einen componirenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß

das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann. Raro.

---

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

---

### Jugendreichthum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

---

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich aber deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Aesop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satyre verwandelt. — Fl.

---

### Recensenten.

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

---

Saure Trauben; schlechter Wein. —

---

Sie zersägen das Werkholz; die stolze Eiche zu Sägespähne. —

---

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an. —

---

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimath. —

---

## Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydn's Schöpfung das Gras wachsen! — Fl.

---

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen. Fl.

---

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Theil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosen-Sachen. E.

---

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie). —

Fl.

---

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand. —

---

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

---

## Clara (1833).

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Clara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind, über dessen Decimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten in's Publicum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Caprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respect haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

---

Sie zog frühzeitig den Isisschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden. Eusebius.

---

An Clara darf schon nicht mehr der Maßstab des Alters, sondern der der Leistung gelegt werden. —

Raro.

---

Clara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin.

Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge! Eusebius.

Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin. — Fl.

### Anna von Belleville und Clara.

Sie lassen sich nicht vergleichen; sie sind verschiedne Meisterinnen verschiedner Schulen. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; das der Clara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis in's Ohr; das der Clara bis an's Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung.

### Das Genie.

Dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar, sie abzurunden. — Fl.

Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebend und sich lachend oben umsieht! —

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut. — Eusebius.

---

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

---

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiednen Völkerschaften ablösen im Singen. — Fl.

---

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Eusebius.

---

Es ist albern zu sagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Ist's harmonisch so schwer? ist's im Bau so wunderlich? sind die Gedanken zu contrastirend? Nun etwas muß es immer sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl sein. Fl.

---

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vortheil nicht immer im Augenblick anerkannt. —

Raro.

---

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — Euseb.

---

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem innern Grunde und Gegengrunde. — Fl.

---

### Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! — Fl.

---

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. — Eusebius.

---

### Von Contrapunctlern.

Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonieen ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrieenen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch“ positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch.“ Und

wehe dann euren Kanons und namentlich den krebsförmigen! — Fl.

---

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime eben so auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Octave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattirungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. — Eusebius.

---

Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein. — Fl.

---

Die ruhige Psyche mit zusammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß sie sich schwingen! — Eusebius.

---

Gleichartige Kräfte heben sich auf; ungleichartige erhöhen einander. Raro.

---

### Klavierspielen.

Das Wort „spielen" ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eines mit ihm sein muß. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht. —

Eusebius.

---

Mein Vergnügen, die Schröder-Devrient als Subscribentin der „kritischen Terminologie" von C. Gollmick zu finden. — Fl.

---

## Chopin.

Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht. —

Fl.

---

Ich finde gar nichts außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu schätzen anfängt. — Fl.

---

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. —

Eusebius.

Gewagter Vergleich! —

Raro.

---

Menschen, wie S. (ein etwas dissolut lebender Künstler) sollten gerade Haus halten. Um so viel schmerzlicher werden sie in älteren Jahren die verschwendete Kraft vermissen, um wie viel sie reicher waren als Andere. — Raro.

---

Wie wenig wird mit reinem Sinn verschenkt. —

Eusebius.

---

Verzeiht den Irrthümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. —

Fl.

---

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouverture, die andern sollten andere Namen von Componisten tragen. — Eusebius.

---

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die, an sich eben so gut, nur versprachen und nicht hielten. —

Raro.

---

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an Andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen rc. zeigen. — Raro.

---

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt? —

Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphirt. —

Raro.

---

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Copirenden (Spohr und seine Schüler). —

Eusebius.

---

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. —

Raro.

---

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfniß des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Constellation der Zeitverhältnisse, so wie des speciellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des Andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs? — Eusebius.

---

## Ouverture zur Leonore.

Beethoven soll geweint haben, als sie, zum erstenmal aufgeführt, in Wien fast durchfällig mißfiel —, Rossini

hätte höchstens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ sich bewegen, die neue aus Edur zu schreiben, die eben so gut von einem andern Componisten gemacht sein könnte. Du irrtest — aber deine Thränen waren edel. —

Eusebius.

---

Die erste Konception ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. —

Raro.

---

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: ich glaube erst am Anfang zu sein —, oder wie Jean Paul: mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben. — Fl.

---

## Symphonie von N. (1833.)

Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgang weder unsolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine

Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie schafft.

Fl.

### Kritiker und Recensent.

Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten. — Fl.

### Recensenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom bon goût profitiren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probirstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist.

Fl.

Musikalische Scherteufel (Diabolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu schreiben, — wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —,

wenn Zweifel entsteht, ob die Tact- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt —, wenn im Compositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigiren der Tactstock durch die Lüfte fliegt.

Fl.

---

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Symphonie von Gyrowetz, und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Compilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Capitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Composition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

---

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vor's Auge würde ein todtes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hülfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. —

E.

---

Der gebildete Musiker wird an einer Raphael'schen Madonna mit gleichem Nutzen studiren können, wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr:

dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. — E.

---

Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. — Fl.

---

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwerlich zu glauben. — Fl.

---

Paganini ist der Wendepunct der Virtuosität. — Fl.

---

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. — E.

---

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

---

**Die Contrapunctischen.**

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte classische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. — E.

---

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speciellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständniß aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattirungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

---

Die Masse will Massen. — Fl.

---

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du über's Publicum urtheilen, so sieh zu, was es beklatscht — nein, was es im Ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Symphonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben, wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tödtet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die

dieselbe Macht auf die Gemüther ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend so klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der Cmoll-Symphonie im Uebergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!

Eusebius.

---

Es ist ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Esdur-Concertes.) Fl.

---

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geister im Kreise um. —

Fl.

---

Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen!

Fl.

---

Deinen Ausspruch, Florestan, daß du die Pastoral- und heroische Symphonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete und daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Ge-

fühl zu beruhen. Fragst du aber: warum? so wüßt' ich kaum zu antworten. E.

---

Es kann Einem nichts Schlimmeres passiren, als von einem Hallunken gelobt zu werden.

Fl.

---

### Unverschämte Bescheidenheit.

Die Redensart: „ich hab's in den Ofen gesteckt" birgt im Grund eine recht unverschämte Bescheidenheit; eines schlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte sich ja wahrhaftig schämen. Kann die Menschen nicht leiden, die ihre Compositionen in den Ofen stecken. — Fl.

---

### Ueber Aendern in Compositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein.

Euseb.

Die ursprüngliche ist meist die bessere.

Raro.

---

### Preisaufgabe.

Die allgemeine mus. Zeitung (red. von Herrn Mag. G. W. Fink) bietet seit geraumer Zeit eine Menge

interessanter, mystischer, im Styl der Offenbarung Johannis geschriebener Leading-Artikel, transcendentaler Davidsbündleriana, deren Bedeutung für die Kunst nicht hoch genug angeschlagen werden könnte, wenn man sich nicht hier und da über eine gewisse Dunkelheit beklagte, der vielleicht durch einen passenden Kommentar abzuhelfen wäre. Die Redaction der Davidsbündlerschaft kann sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen lassen, auch hier zum Besten der Kunst zu wirken. Sie besitzt ein schönes Exemplar der Werke von Mozart-Haydn-Beethoven. Dürfte sie nicht dem Künstler, Kunstfreund, Gelehrten, Staatsmann, der im Stande, über jene überirdische Kunstgenossenschaft genaueren Aufschluß zu geben, dieses als Belohnung anzubieten sich erlauben, was zugleich als eine Preisaufgabe betrachtet werden könnte?

---

Wie mich dies ärgert, wenn einer sagt: eine Symphonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Caviarschmecker sehr, wenn das Kind einen Apfel schmackhaft findet. E.

---

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, so wundert es mich, daß noch Niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich

in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg von Nöthen. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen!

Fl.

---

### Musik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutsche, französische und italienische Musik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde sich ein neuer Kiesewetter nur in Folianten aussprechen können. Fl.

---

### Vorstellung des Moments während seiner Dauer.

Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der Franz Liszt'schen Compositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen.

Dem entgegen steht der crasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

---

Warum nicht alle hohen Prometheusse an Felsen geschmiedet, weil sie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

---

Eine Zeitschrift soll nicht blos die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muß die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen. — E.

---

Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redacteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Cantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend. — Fl.

---

Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff sie zu verlieren. — E.

---

Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

---

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen,

daß sie Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affectation treiben. Läutert ihn, daß er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht. —

Raro.

## Berlioz (1838).

Berlioz thut sehr Unrecht, so wenig von seinen Compositionen in Druck zu geben, oder sich nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland entschließen zu können.[1] Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Beriot verwechselt zu werden, mit dem er doch so wenig Aehnlichkeit hat, wie Mockturtlesuppe mit Limonade, — so weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn und Paganini ist nicht sein einziger Bewunderer, obwohl gewiß nicht der schlechteste. Die „Neue Zeitschrift für Musik" war die erste, die wiederholt auf ihn aufmerksam machte, Leipzig die erste Stadt, wo eine Composition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouverture zu den Francs-Juges, eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes sind. Die Ouverture wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien ist aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte und es gibt wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt

1) Er hat beides indeß gethan.

und gesprochen würde, als in Wien. Man fürchtet sich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Musik keine Revolution. — Fl.

## Zu Gotthold Wedel's Verdeutschungsvorschlägen.

Unser sehr lieber, sehr sinniger Wedel muß längst gemerkt haben, wie auch uns der Gegenstand der Betrachtung werth erscheint. So gibt die Zeitschrift die Compositionstitel so deutsch wie möglich; das Auge wird sich daran gewöhnen und zuletzt man sich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung“ statt „con gran espressione“ sich nicht eben so gut ausnehmen sollte und auf jeder Seite soll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wörter, wie „Bardiet“ für „Symphonie“ anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür; unser „Lied“ nimmt uns Niemand, dagegen wir die „Sonata,“ das „Rondeau“ da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch das affectirte „Klangstück“ oder „Tanzstück.“ Also nicht zu viel, aber werfe man die „composées et dediées“ hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten näher steht, als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das

Auge das <, während es das italienische Wort erst buchstabiren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Componisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf, als die Töne selbst. Fl.

---

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können. Raro.

---

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. — Fl.

---

Roth heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wüthend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

---

Kritiker und Recensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher. — Fl.

---

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. — Fl.

---

Apollo ist Gott der Musen und der Aerzte zugleich.
Fl.

## Der Stadt- und Communal-Musikverein zu Kyritz.

Lustige Begebenheit[1] von Florestan.

Das Städtchen Kyritz zeichnete sich von jeher durch Liebe zur Musik aus. Wie es ganze Schach spielende Dörfer gibt, andere, die ihr vollständiges Theater haben, so schien Kyritz wie ein großes Haus eines Stadtmusikherrn, wo aus jedem Fenster zur Tag- und Nachtzeit verschiedene Instrumente herunter — und hinauf klingen. Vom Cantor bis zum Nachtwächter herab war Alles musikalisch. Aber man irrt, wenn man glaubt, die Harmonie wäre in Kyritz zu Hause gewesen. Schon lange hatten sich in ihrem Schooße geheime Parteien gebildet; ja hatten sich nicht vor der Thüre des Regimentsobertambours Fresser (eines offenen Romantikers) in der Walpurgisnacht ganze Gruppen blasender und streichender Anhänger gestellt, um mit ihrem Chef zum Haus des Oberbälgentreters Kniff (der als Oberhaupt der andern Partei zu betrachten) zu ziehen, selbigem die „Vehmrichterouverture" u. a. Possen aufzuführen, während Kniff die zum „Kalif von Bagdad" anstimmen ließ zur Gegenwehr! Eine gräuliche Musik

1) Sie hatte einen symbolischen Bezug zu den damaligen Zuständen einer berühmten Musikstadt.

war's, ein Kampf des Neuen und Alten; das ganze Kyritz gohr. Aber das Wichtigste kömmt noch und die Sachen wurden verwickelter. Wem in Kyritz wäre nicht der zu allen Tagesstunden auf den Gassen sichtbare Friseur Lippe bekannt, Lippe der Janitschar, der alle Instrumente spielte und jedes schlecht. Lippe, der Lafont und Hunderte in Paris frisirt und zuletzt auf dem Schub von da in seine Heimath zurücktransportirt wurde, der durchtriebenste Windbeutel, der Fresser's Tochter die Cour machte, während er beim Kniff versicherte: er wolle alle Fresser'sche Romantiker sengen und brennen, wie sie's verdienten. Im Grund des Herzens aber schimpfte er eben über Alles und wollte nichts als auf den Schultern der kämpfenden Parteien sich selbst zum Musikdictator in Kyritz emporschwingen und zuletzt Fresser's hübsche Sabine heimführen. Kyritz, wie warst du verblendet, als du den Worten aus dem im Kyritzer Wochenblatt mit G. S. unterzeichneten Artikel Glauben beimaßest, der folgendermaßen lautete: „Die Musik, die doch sein soll die Harmonie des Ewig-Schönen, die die Bande zwischen Gott- und Menschheit nur noch fester knüpfen soll, hat in dieser guten Stadt noch unlängst zu den bedauerlichsten Auftritten geführt. Könnte man ähnlichen Vorfällen nicht steuern durch Vereinigung sämmtlicher hiesigen Notabilitäten und sollte eine solche nicht durch eine förmliche Constituirung eines „Kyritzer Stadt- und Communalmusikvereins" am leichtesten zu erreichen sein, wie ja ähnliche Vereine es in allen **schen Staaten

gibt? Könnte man nicht zu gleicher Zeit auch Ehrenmitglieder (die correspondirenden verstehen sich ohnehin) ernennen lassen und würde nicht unser trefflicher Herr Bürgermeister Kaulfuß geneigt sein, das Protectorat dieses Vereins zu übernehmen?"

Mit Lippe'n stand es aber folgendermaßen, schlecht nämlich. Er hatte viel Schulden und wenig Kunden; er musicirte, wie er frisirte, im höchsten Grad oberflächlich, obgleich das erstere mit mehr Fleiß, das zweite mit mehr Talent; er hat Zeit seines Lebens immer zwischen Ton- und Haarkünstler geschwankt. Mit aller Kraft klammerte er sich nun an die Musik, da sich die Kyritzer Haarköpfe und Perücken seinen haarkünstlerischen Händen entzogen; ja er versicherte, den schönsten Tituskopf vernachläßige er über die Mozart'sche Titusmusik. Sah man ihn aber je auf den Gassen fliegen, daß die Gänseheerden in die Höhe flogen, so geschah es den Tag nach der Anzeige im Wochenblatt. Von Haus zu Haus rannte er, die Statuten des Communalvereins in der Tasche und drohte mit Ehrenmitgliedschaft; ja selbst du, würdigster Kaulfuß, schwanktest einen Augenblick und gabst schmunzelnd nach und Lippe'n die Perücke überdies zum Frisiren hin; mit ihm noch andre Perücken. Schon jubelte Lippe; ja, er hetzte, was er konnte, Fresser's und Kniff's Parteien noch wüthender auf einander, vom Kampf für sich Gewinn zu ziehen. Ueber Kyritz lag es schwer wie Gewitterwolken; alles pfiff und blies und strich wie wahnsinnig durcheinander. Mitten im Auf-

ruhr erscholl es: „wo ist Lippe? der Elende! der Windbeutel! der Prahlhans!“ Bei der Laterne erkannte man ihn und hier falle der Schleier über die Scene. Selten wurde wohl ein Mensch so übereinstimmend durchgeprügelt. Alle Instrumente wurden auf Lippe'n gespielt, die Hornbläser bliesen ihm in die Ohren, die Violinisten geigten durch seinen Mund, an seinen Füßen hingen zwei kleine Paukanten, bis Fresser, durch seinen Sieg befriedigt, zum Abzug blies. —

Während des Getümmels kamen ein Paar Davidsbündler zum Thor hinausgefahren, die die Parteien durchschnitten. Halbtodt trug man Lippe'n in die Vorstadt, wo er wohnte, während sich jene noch lachend aufzeichneten, was man eben gelesen. —

# 1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Compositionen von J. C. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten f. d. Pianoforte. — „Die Weihe der Töne,“ Symphonie von L. Spohr. — Die dritte Symphonie von C. G. Müller. — Symphonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritische Umschau. — „Die Wuth über den verlornen Groschen“ von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapsodisches f. d. Pianoforte. — Das Komische in der Musik. — J. Moscheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

## Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unsere Thronrede ist kurz. Zwar pflegen Journale an ersten Januaren Vieles zu versprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute sich der Leser das Motto von Shakspeare, welches diese von uns herausgegebenen Blätter schon einmal eröffnete,[1] auf eine Weise, die uns seine Gunst erhalten möge. Ob wir unsere Versprechungen durchaus gelöst und den Erwartungen entsprochen haben, die der weit umfassende Plan allerdings zu großen steigern mußte, wollen wir nicht entscheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausstellungen, die man machen könnte. Im Wesentlichen werden Körper und Geist, welchen der Himmel ihm schenken möge, künftighin dieselben bleiben.

---

1) — — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich. —

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortsetzung des kritischen Theils dieser Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenseitigen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, vertheidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich Ihr, Componisten, Ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir Euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere Kunst reden müßte — es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — w o h l w o l l e n d.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Theil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor Allem lebendiges Mitinteresse die Beurtheilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und

wohlgemuth auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemuthet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existiren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im Allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas Anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraus haben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüber stehen und befehden, noch überhaupt wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen. Glaube Niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tagescelebritäten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. So-

dann sind sie, wie man sich leider gestehen muß, die Capitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung classischer Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von Andern sind unecht, unwerth veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib sein.

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginnen dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so bestimmt aus, weil wir hofften, daß theils die Leistungen mancher jungen edlen Geister, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, theils ein absichtliches Uebergehen aller jener gewöhnlichen Conglomerate die Mittelmäßigkeit am schnellsten unterdrücken würden. Wir gestehen, daß wir später in ein Dilemma geriethen. Mancher Leser wird gesehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwiesen, in keinem Verhältniß zur Zahl der erscheinenden Werke stehe. Er war nicht in den Stand gesetzt, sich einen Ueberblick über alle Erscheinungen, gute wie schlechte zu verschaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erschwerten. Damit aber der Leser zu einem Standpuncte gelange, von dem er Alles um sich wie im Kreise sehen könne, mußten wir auf ein Verfahren sinnen, wodurch zugleich der Besprechung des Nöthigen und Wichtigen kein Eintrag gethan werde.

Es sind nun die einzelnen Erzeugnisse dieser drei Gattungen unter einander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmässigkeit, daß sich mit der Charakterisirung einer einzelnen Composition die ganze Classe in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Berathung mit Künstlern, denen, wie die Erhebung der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Compositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Ueberzeugung Vieler in eine der obigen Classen rubriciren lassen, drei einzelne Stereotyprecensionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Compositionen untergesetzt werden. Wie sehr wir wünschen, daß dieses Verzeichniß so kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir so wenig zu versichern, als wie wir Alles, was sich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterscheidet, besonders und in längern oder in kürzern Aufsätzen besprechen werden.

Und so beginne dieses Geständniß den neuen Jahreslauf! Man sagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr,“ wir wollen hoffen, ein besseres. —

# Fastnachtsrede von Florestan.

Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.

---

Florestan stieg auf den Flügel und sprach:

Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die Ihr todtschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten (S. Comet 1833 die letzten Nummern). —

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne die Symphonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so todtledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Collegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paul'scher Gianozzo im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich während

des Adagios geheimnißvoll gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsymphonie geschrieben, Herr? — Das ist eben die Pastoralsymphonie, Herr, sagte unser Euseb gleichgiltig — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, diese Publicums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Concert bei einem Fieldschen Notturno. Das Publicum besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicher Weise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug, glücklicher Weise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publicum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das Seinige zur Verbreitung bei; das Publicum rauchte aber vor Lob. —

Aehnliche Geschichten fielen mir während des Adagios eine Menge ein, als der erste Accord im Endsatz einbrach. Was ist er weiter, Cantor, (sagte ich zu einem zitternden neben mir,) als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk, 19ter Theil, S. 7! — „Ah, Herr, Sie sprechen sehr laut und

spaßen bestimmt.“ — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm in's Ohr: Cantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in Acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier. — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch“ — da stürzte schon die andere herein. Cantor, die schöne Trompetenseptime vergibt euch. —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmuth war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst Du mir eine schöne Minute, Musikdirector, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich Vieles vergaß vom Aerger am ersten Satz, in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der Ueberschrift: „un poco maestoso,“ die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?“ — Herr, antwortete ich, schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang: —— Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie da standen mit glotzenden Augen und sagten: das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästire dergleichen nicht, — aber wie hat er es gethan — ja, das ist unser Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein:

es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte sich geradezu auf's Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „es werde Licht" — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz das ganze erste Capitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: Beethoven — was liegt in diesem Wort! schon der tiefe Klang der Sylben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben. — Eusebius, sagte ich wirklich ruhig, unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer seid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen, glauben sie zu verstehen,

wenn sie lächeln und klatschen? Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im Ganzen zu beurtheilen? Diese, die ich sämmtlich in die Flucht schlage, lass' ich nur das Wort Contrapunct fallen, — diese, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das ist so recht auf unser Corpus gemacht — diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen — diese, die an ihm nicht das Maß bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Uebermaß schätzen, — seichte Weltmenschen, — wandelnde Werthers Leiden — rechte verlebte großthuige Knaben — diese wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich Niemanden, der das dürfte, als einen schlesischen Landedelmann, der vor kurzem so an einen Musikhändler schrieb:

Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Musikschrank in Ordnung. Sie sollten ihn sehen, wie er prächtig ist. Innen Alabastersäulen, Spiegel mit seidenen Vorhängen, Büsten von Componisten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das Köstlichste zu schmücken, bitte ich mir noch sämmtliche Werke von Beethoven zu schicken, d a ich d i e s e n s e h r g e r n h a b e.

Was ich aber sonst noch zu sagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. —

# Ferdinand Hiller.[1]

## I.

Einen Zug der Beethoven'schen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigsten Einzelnheiten.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch

1) Geschrieben bei Gelegenheit des Erscheinens seiner Etuden W. 15.

nie gesehene Dinge in seinem Schooß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindischen, klugen, mährchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder an's Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit" — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albano's Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall *hinauf!*" Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen „hört, hört!" Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still. —

*Florestan.*

---

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Recensionen nicht jedesmal die Composition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte oder (was das Beste wäre,) ein Exemplar des ganzen Componisten anhängen kann; dann wäre Manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etuden vorstellen, damit er uns nicht blindhin auf's Wort zu glauben und eigenes Urtheil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etuden nicht so langweilig, als bei andern Gattungen von Werken, weil die ersten Tacte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge.[1]

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andre Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter Keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnißvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

---

1) Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grund nicht viel wisse und dergl. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, in wie fern durch die eine oder die andere Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.[1] Dies ist freilich leichter gesagt, als gethan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indeß, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch Anderes in's Spiel. Darum soll diesmal wo möglich wenig ausgelassen und Hiller's Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl, wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog beson-

---

1) In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständniß einer Beethoven'schen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.

ders, gleichsam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Ueber manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die Cdur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakspeare, über einzelnes von Beethoven. Blos Geistreiches hingegen, Manierirtes, Individuell-Charakteristisches regt stark zu Gedanken an, daher ich lieber diese Recension wie eine ordentliche Predigt in drei Theile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteristik der einzelnen Etuden beschließen will.

Erster Theil: Poesie des Werkes, Blüthe, Geist. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, sich so viel von anderen Originalen beigemischt, daß sich nun dieses fremd-eigne Wesen in den sonderbarsten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte sich daher auf diese Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlassen, was einen Unsinn gäbe. Damit will ich nicht sagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, seine Natur gegen fremden Einfluß zu sichern — denn er besitzt im Gegentheil so viel, daß er nur fürchtet, sie möchte in ihren höchsten Aeußerungen nicht verstanden werden —; aber er strebt den Ersten, Besten aller Zeiten mit einer Vermessenheit nach, will nicht allein so verwickelt wie Bach, so ätherisch wie Mozart

(obgleich dies am wenigsten), so tiefsinnig wie Beethoven (aber dies am meisten), schreiben, sondern wo möglich das Hohe dieser und noch Andrer vereinen, daß es gar kein Wunder ist, wenn gar Manches mißlingt. Solchem ungenügsamen Sinne folgt aber der Mißmuth auf dem Fuß, wenn sich, wie im Schiller'schen Berg-Alten, die Riesengestalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfst du nicht, Freund, das ist meine Region." Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etude aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etuden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, so glaube ich wenigstens die Vorzüge, die dagegen in die Wagschale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie sind: Phantasie und Leidenschaft (nicht Schwärmerei und Begeisterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantisches Clairobscure eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird; denn er hüte sich vor dem nächsten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirthschaften anfangen und denke an die Ouverturen zum Sommernachtstraum und zu den

Hebriden (die sich etwa wie Shakspeare und Ossian zu einander verhalten), in welchen der romantische Geist in solchem Maße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt sich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein, wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich und die 2te, 17te, 22ste, 23ste Studie gehören wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der F moll-Sonate von Beethoven und Anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist.

Rechne man hierzu noch eine sehr starke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweist, so haben wir das Bild eines Künstlerjünglings, der wohl verdient, das Interesse einzuflößen, welches viele am Adel seiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weise zu benutzen versteht, welche zur Selbstkenntniß führt, mit der wir über unsere angebornen geistigen Reichthümer zu schalten und walten haben.

Wie dies gemeint ist, sollen die übrigen Theile noch deutlicher machen.

Zweiter Theil: theoretischer, Verhältniß der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hiller's Talent nicht ausreicht, da thut es auch sein Wissen nicht. Er hat Vieles gelernt, scheint aber wie

gewisse lebhafte Geister, die sich früh hervorthun wollen, manchmal schon auf den letzten Seiten geblättert und studirt zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explicirte.

Daß ein so ehrgeiziger Charakter Mittel suchen wird, seine Schwächen zu verdecken, läßt sich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonieen über die Flachheit der Arbeit täuschen, uns berauschen, oder wirft sich auf etwas gänzlich Heterogenes oder er bricht plötzlich ab, mit einer Pause u. s. w. Das erste z. B. gleich vom 9ten Tact an in der ersten Etude, an vielen Orten in der 20sten, das andere in der 15ten vom 4ten Tact auf der 45sten Seite an, in der 24sten in den letzten Tacten S. 73 bei dem Uebergang nach Emoll, das letzte in Nr. 7. S. 19, Tact 5 in derselben Etude noch an mehrern Stellen. Will er aber etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig gesagt, die schwächste ist, (ich weiß auch, warum sie es geworden,) in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Tactes später wiederbringt, so wird er meistens dunkel, steif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anrathen soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf. Aber was kann man Jenen sagen? Sollen sie Rückschritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen sie sich der Natur und Einfachheit befleißigen,

wie oft angerathen wird? Sollen sie Mozartisch schreiben? Aber wer kann denn Gesetze aufstellen, daß man gerade so weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine schöne Idee verdammen, weil sie noch nicht ganz schön ausgedrückt und ausgeführt ist? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißrathenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urtheil, in wie weit sich etwas für die Oeffentlichkeit schicke, zutrauen darf und die ihm sagen: „on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir — man soll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Oeffentlichkeit tritt, wird von ihr beschienen."

Wir kommen zu den Etuden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller scheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu besitzen, die jener erhöhen soll — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht ist: wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf sein Diadem getragen wird, ob von einer schönstolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeisterin, wenn er nur seine Waare anbringen kann. Obschon dieses Mißverhältniß bei Studien nicht so hoch anzuschlagen ist, als bei höhern Compositionsgattungen, so würde ich doch

Etuden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Neben-Sache erscheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etudenzweck und Gedankenadel vereint sind, gänzlich unterdrückt haben.

So steht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältniß zur Harmonie, welche reich, ja orientalisch, oft auch hart fortschreitet. Unbegreiflich ist es, wie Jemand, der so viel in Musik gelebt und geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Componist, in seinen eignen Sachen Harmonieen stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müßte, „es fehlt dir das musikalische Ohr.“ Zu so einem Ausspruch würden mich die ersten Noten im 2ten Tact der 9ten Etude bestimmen; erst vermuthete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etuden finden sich solche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etuden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältniß ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erste:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Erster Gedanke.**<br>A=moll. Modulation nach E=moll.<br>8 Tacte. | **Ausfüllung.**<br>Modul. durch E=dur<br>7<br>auf 3♯<br>A<br>8 Tacte. | **Zweiter Gedanke,**<br>den der erste begleitet. Modulation von D=moll durch<br>9b<br>7 6 6<br>3♯ 6 3b 5<br>A, F, F, H<br>nach E=moll.<br>8 Tacte. | **Frei.**<br>Modul. durch G und D nach A=moll.<br>12 Tacte. | **point d'orgue**<br>auf der Dominante E.<br>Hauptcadenz.<br>12 Tacte. |
| **Wiederholung des**<br>zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 3♯<br>A,<br>6♯<br>6 4<br>5 3 6 6<br>D, E, F, Gis,<br>6♯<br>6 4<br>5 3 6<br>A, H, E.<br>8 Tacte. | **Frei.**<br>Modul. nach 7<br>3♯<br>Dis.<br>7 Tacte, Pause. | **Frei.**<br>Modul. durch<br>9 9b 9<br>7 7 5♯<br>3♯ 3♯ 3♯<br>E, A, A, D, H, E<br>nach A=moll.<br>6 Tacte. | **Erinnerung an**<br>das 2te Thema.<br>A=moll. 4 Tacte. | **Schluß.**<br>A=moll. 11 Tacte. |

Gehört nun der Zergliederer obiger Etude durchaus nicht zu denen, die gern in Cdur anfangen, in Gdur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchstens) Bdur Dmoll, dann aber Amoll das erste Thema in Cdur wieder aufnehmen, das zweite in derselben Tonart anhängen und sofort schließen, so liebt er doch eine gewisse Ordnung in der Unordnung und diese geht der obigen Etude etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, so wie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im Ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe.

Wir kommen zum kürzesten und

letzten Theil, zum mechanischen. — Für junge Componisten, die dazu Virtuosen sind, gibt es nichts einladenderes, als Etuden zu schreiben, wo möglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Componiren, ohne daß man es weiß, man übe seine Sachen vorzugsweise, Recensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben — denn wozu helfen sonst Etuden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt, wie kein Andrer, mag dies

und jenes angeregt worden sein: — kurz er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eigenen Uebung, zu der seiner Schüler u. s. w. Wer weiß es? — aber der Clavier-spielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Classe von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etude eine Uebung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Componisten offenbar mehr daran, Charakter-Stücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Claviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Ueberschriften, welche die Stimmung des Stückes im Ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie: animato u. s. w. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Classe nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — Diese allgem. Bemerkungen beschließen wir mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen Nummern.

1) Lebhafter Rhythmus, antiker Anstrich, Mattes und Starkes abwechselnd, Uebung in schwerem Staccato.

2) Traum. Unterirdisches Treiben. Die Erdgeister singen und hämmern. Feen neigen sich auf demantnen Blumen. Das geht lustig. Der Träumer wacht auf: „was war denn das?"

3) Kirchenstück, gothisch. Um einen Cantus firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung.

4) Nichts sagend. Leidliche Uebung, die rechte Hand binden, die linke springen zu lassen.

5) Zartes Bild, etwa das eines bittenden Kindes. — Umkehrung der vorigen Uebung. Die rechte Hand schlägt schnell Octaven an, während der Tenor den gebundenen Gesang führt, der aber gegen die Mitte hin steif und schwulstig wird.

6) In Form und Haltung vielleicht die gelungenste in der Sammlung, wenn auch nicht reich an Erfindung. Wogende Bewegung in Decimenspannungen für eine Hand, während die andere eine Melodie festhält. Reine Harmonieen.

7) Etwas gemacht, auch als Uebung zu vag.

8) Lebendig, aber reizlos. Zur Uebung im raschen Untersetzen des Daumens geschickt. Auf dem 3ten System der 25sten Seite stehen so viele Druckfehler, daß man förmlich umcomponiren muß.

9) Schönes Accompagnement, kalter Gesang.

Uebung im Mordent. Der Vortrag eines Meisters könnte über den eigentlichen Gehalt täuschen.

10) Hätte bei mehr Sorgfalt auf gedrängtere Form vortrefflich werden müssen. Das lebhafte Fortgehen bei der Rückkehr des ersten Themas im Fortissimo ist von brillantem Effekt. Matter Schluß. Uebung in Baßsprüngen für die linke Hand und im Aushalten einer Melodie mit dem Daumen der rechten, welche die übrigen Finger begleiten.

11) Volle auf- und niedersteigende Dreiklangsmassen, in der Weise, wie Händel seine Chöre oft begleitet. Großartig, nur einige schwache Augenblicke.

12) Fuge in Bach'scher Manier; im wohltemperirten Clavier steht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die contrapunctische Meisterschaft noch nicht bedeutend. Zu viel freie Eintritte, häufiges Fallenlassen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem sich viel machen ließe.

13) Gigue im altem Styl. Getroffen, voll von einzelnen Schönheiten bis auf die Stellen, die oben angeführt. Vom 5ten Tact auf Seite 41 an kann ich keine Auflösung finden.

14) Sehr rasch zu spielen. Hat etwas Reizendes. In der Dis moll-Stelle quält sich ein Gesang vergebens ab. Als Etude ohne Schwierigkeit.

15) Gedankenlos, was ein feines Staccatospiel vielleicht vergessen machen wird. Der Mittelsatz an und für sich gut, wenn er im Zusammenhang mit dem Anfang

und der Folge stünde. Die Empfindung geht immer im Zickzack, Berg- auf, Berg- unter.

16) Ausgezeichnet schön, fast durchgehends. Nur der Schluß stört durch seine Plattheit; ich würde vielleicht vom 2ten Tact des 5ten Systems in den 8ten des 6ten springen. Auch scheint das Pedal, welches Hiller doch so selten anwendet, gerade in dieser Etude am unrechten Orte, weil dann der innere Gesang noch mehr verschwömme. Als Etude im Ueberschlagen der linken Hand über die rechte zu benutzen.

17) Wahrscheinlich die dankbarste im ganzen Hefte, wenn sie prestissimo gespielt wird. Doppelgänger, Einbeinmenschen, Schattenlose, Spiegelbilder spazieren drinnen herum — nun man spiele.

18) Nannte ich schon früher die schwächste von allen und versprach zu sagen, warum sie es geworden. Darum, weil Chopin 2 Etuden, eine in F- die andere in C moll geschrieben, die Hiller jedenfalls gekannt hat, ehe er seine 7te und 8te machte. Das letzte klingt dunkel und mag es bleiben.

19) Wurde oben schon ausführlich erwähnt.

20) Mag im raschen Tempo imponiren, wüthet aber zu sehr in Harmonieen. Im 4ten Tact des 5ten Systems S. 59 fängt ein schöner harmonischer Gang an. Als Etude nützlich, aber ermüdend.

21) Die fünften Finger beider Hände bleiben liegen, während die andern sich doppelgriffig bewegen. Gute Uebung für Spannungen und für das

Eingreifen in die Obertasten. Werthvoll als Composition.

22) Gehört in die Feengattung; durchaus leise zu halten, duftig und luftig, Aeolsharfenmusik. Vortreffliche Uebung, die das Merkwürdige, vielleicht Einzige auf der Welt hat, daß die ersten 4 Finger der rechten Hand gleich vielmal daran kommen, jeder nämlich 322 mal, der kleine Finger aber 324 mal anschlagen darf. Man sehe nach und wird es, wie ich, in einer Minute finden und lachen.

23) Originell und phantastisch. Studie für kurze Triller in beiden Händen.

24) Octavengänge in beiden Händen. Kräftiger Rhythmus im ersten Thema, im Verfolg etwas konfus und ohne Einheit. Der Hauptgedanke wird zum zweitenmal so frei und glücklich eingeleitet, wie es keiner andern Etude gelungen. Das Hineinkommen (wie man sagt) in den Hauptgedanken bei der Wiederholung bleibt ein Geniuswurf. — Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein „Fine" unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein, als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaction dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimath vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob,

so bedenke er auch, nach welchem Maaß er selbst gemessen sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurtheil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts besseres auf den Weg mit geben, als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Recension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Gränzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in der neuern Zeit noch öfter hervorthun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart und zwar in schnellster Bewegung genug thun können?“

## Compositionen v. J. C. Keßler.

Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethoven'sche Symphonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze — im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunstwerk, wie in einem ganzen Künstlerleben. Man hört oft — so falsch und unmöglich es ist — Mozart hätte den einzigen Don Juan zu schreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Componist des Don Juan, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Componisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie

er sich bis dahin gegeben hat. Dies ist mir in Hinsicht des Componisten, von dem die Rede ist, leider nicht vergönnt. Wer aber ohne solche Kenntniß an das Beurtheilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beschränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf mich; von Lieblosigkeit hat der Componist nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke,[1] die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern gestehe ich, daß die zwei früheren Werke den späteren vorzuziehen sind, nicht etwa ihres Gedankengehalts, oder einer vollendetern Form wegen, die er gar nicht geben wollte, sondern in wirklicher Erfindung, in ungekünstelterm Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, sollten den Künstler gewisse Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlassen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geistern gegenüber, im Erinnern, daß sie ihre Eigenthümlichkeit bewahren möchten, Vorsicht gebrauchen muß, weil sie sonst auf mannichfache Weise versuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der schöpferischen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde, doch zeigt sich hier andrerseits ein so kräftiges Dichtergemüth, daß es die Kette, welche nun einmal Geister an

---

1) Sie sind: eine Phantasie, Werk 23. — Impromtus, Werk 24. — Bagatellen, Werk 30. — 24 Präludien, Werk 31, sämmtlich zweihändig für das Pianoforte.

Geister bindet, ohne äußere Hilfe von selbst abstreifen muß.

So sind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefesselten Geistes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgesprochen, der ganz in Verehrung versunken scheint gegen seine Obern: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, schwärmerischer, so merkt man, wie er sich gegen Uebermannung sträubt. Rafft er sich nun empor, so geht es ihm wie starken Jünglingen, die sich für hart halten, wenn sie nur ernst waren. —

Ich sagte vorher, daß die zwei späteren Werke den früheren in Erfindung nachständen — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, ist das Enthüllen einer nie dagewesenen Schöpfung, dieses das Auffinden einer schon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tausendfachen Samen ausstreut, jenes das Kennzeichen des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erstern die Empfindung ungekünstelter fand, so nannte ich sie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl seine Gedanken welche sind, obschon er stets weiß, was er will, so sucht er ihnen doch hier und da durch einen sonderbaren Schlußfall, Rhythmus &c. etwas Mystisches beizumischen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefsinn, der Gebildete die Sucht

erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewissen Fällen (als in Schlüssen ꝛc.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zustutzen, heben zu wollen. Man muß sich sehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmäligen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen kann — und in der Sache, daß wir uns hüten müssen, bei so momentan Entstandenem für unser Urtheil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünstig ist (eine entgegengesetzte könnte auch das richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meisters ab, die auch im kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, sich als Beherrscher den unsrigen aufdrängt.

Das Resultat wäre, daß der werthe Kunstgenosse seine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich sich weniger in der kleinsten, obwohl witzigsten Kunstform, in der rhapsodischen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Aetna zeitweise auswirft, kann man seine Gewalt nicht messen: wohl aber schauen die Menschen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammensäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in diesem Bild) Steine gab: für mich, daß ich

sie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies so voreilig ist, als wenn man nach einzelnen Umrissen die glückliche Vollendung des ganzen Bilds vorausbestimmen wollte — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen gesprochen werden muß, die, wie er, ein kräftiges Streben zur Kunst heranbringen.

Raro.

---

# Aus den Büchern der Davidsbündler.

## Sonaten für Pianoforte.

Sonate in C moll von Delphine Hill Handley. — Gr. Sonate v. C. Löwe. W. 33. — Gr. Sonate v. C. Löwe. W. 41. — Gr. Sonate v. W. Taubert. W. 20. — Gr. Sonate v. L. Schunke. W. 3.

### 1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir![1] Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an." — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der

1) „Kritik" stand als Ueberschrift.

Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos – ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schwester loben, daß sie sich von der Miniatur-Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei sein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quinten, unharmonische Querstände, kurz Alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden und so ständen mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.
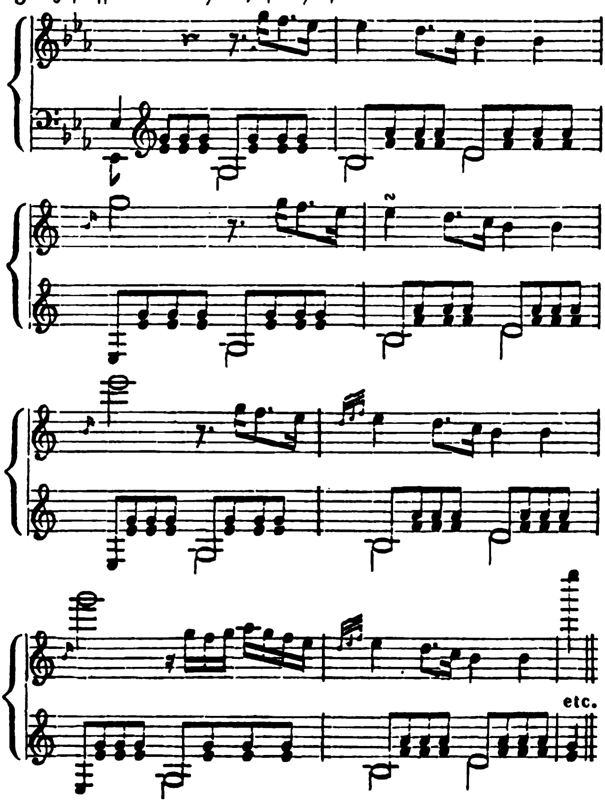
Nur eines kann sie noch nicht zusammen bringen, die Componistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nöthig, wo man, um glücklich zu sein nichts verlangt als Einsamkeit und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand.

Eusebius.
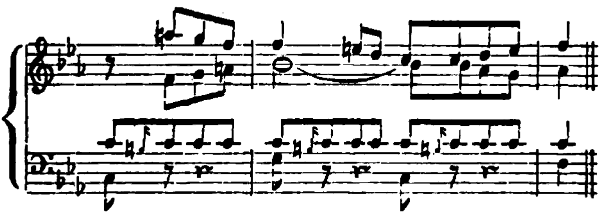
2.

Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritische am liebsten nach hohen Stellen, wie nach Kirchthürmen und Eichenbäumen. — So himmelfest ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Eusebius
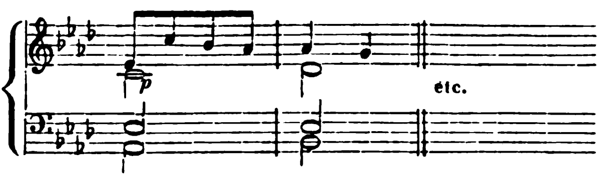
manches in der Delphinsonate gefunden, was nicht darin steht, so sehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich sah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz passabel wüthete, sie heißt:
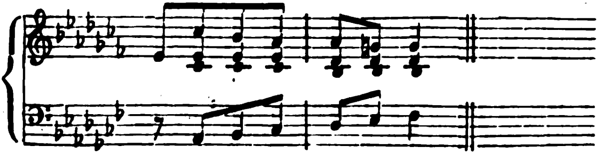


Himmel, dacht' ich während des Fortspielens, vier Mal einem Menschen zu sagen, daß man wenig sage, scheint mir doch zu viel — und dann die philiströsen Verzierungen! — und dann die Klarheit im Allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites ansah:
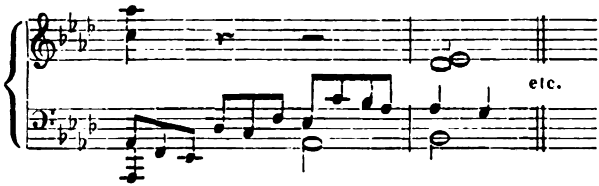


Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bässen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was steht da?
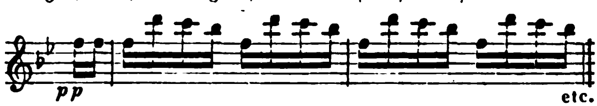



Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, springt mir entgegen:
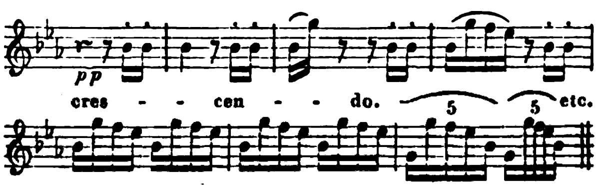


Am Schlusse des Adagios wurde ich ganz beschwichtigt durch:




Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wuth heimlich zu ärgern und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt: harmlos spiel' ich fort, da klingt pianissimo legatissimo das fürchterlich bekannte:




guckt in runden und eckigten Gestalten aller Orten hervor und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst es und tapst es:




Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Löwe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer

ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaction aufschlagen wolle.[1]

Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recensirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Löwianis gespielt, ist mir's ziemlich klar, was ich will und zu sagen habe. Reich an innerm, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, wählt er sich ein Instrument, welches, um zu klingen und zu singen, mit andern Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme. Löwe spielt getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört. Nun kann wohl eine dürftige Claviermelodie, gut gesungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erst halben Effect auf dem Clavier machen. Je älter ich werde, je mehr sehe ich, wie das Clavier, namentlich in drei Dingen, wesentlich und eigenthümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Classe trifft man die en gros-

1) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet."

Spieler, in der andern die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Componistenvirtuosen wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigenthümlich, die keines von ihnen besonders studirt, sind zurückgesetzt worden. Löwe nun benutzt sie auch zusammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler und der Geist macht's nicht allein. —

Ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die elegische Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Componist selbst thun wird. Drei Theile zu einem Ganzen abzuschließen, ist meines Glaubens die Absicht der Sonaten-, auch Concert-und Symphonieen-Schreiber. Die Alten thaten es mehr äußerlich in Gestalt, Tonart; die Jüngern breiteten die einzelnen Theile noch in Unterabtheilungen aus und erfanden einen neuen Mittelsatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man versteckte sie in andern Gestaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz man wollte historisches (lache nicht, Eusebius!) und als sich die ganze Zeit poetischer entwickelte, dramatisches Interesse hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zusammen und schloß sie durch augenblickliches Uebergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr

sicht- und fühlbar war, so spinnt er sich in der elegischen mehr geistig fort. F moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende, er klingt selbst durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Löwe componirt, liegt in seiner Eigenthümlichkeit, nie bei dem Einzelnen stehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entschuldigt sich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landschaftsmaler die Gräser und die Wolken, obschon man sie in Natur besser haben könnte.

Noch eines spür' ich bei den Löwischen Compositionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte. Leider ist es mir selbst oft und einfältig vorgekommen, wenn mich jemand gefragt, was ich mir bei meinen eigenen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Löwe oft etwas dahinter steckt.

In der Einleitung stören mich gleich die Harmonieen

| | | |
|---|---|---|
| 6♭ | 5♭ | 7♭ |
| 4 | · | 3♮ |
| C, | Des, | H, |

die im ganzen Satz wiederkehren. Man sehe nach! Sonst ist er aber kräftig-zart, fast zu leidenschaftlich, um elegisch zu heißen. Das Andante nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Presto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale sieht

mich eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an: mittelalterlich ist es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Löwe manchmal Fingersatz und oft recht sonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei sein, mit welchen Fingern er gespielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich sollte meinen.

Florestan.

3.

(Sonate von Taubert.)

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie.“ So etwa würdest du, mein Liebling Florestan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eselskinnbacken anlegt! Denn wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrthümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unsere Composition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinschaftlich über ein kleineres Clavierstück desselben Componisten berathen. Wir haben nicht nöthig, von unserem damaligen Urtheil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre

Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet sich wohl, etwas zu sagen und zu versprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden stürzen könnte, so genau kennt er sein Vermögen und so weise versteht er damit umzugehen. In diesem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Ist nun allerdings der Anblick einer ausschweifenden Natur (bis sie der Jüngling allmälig in ruhige Kunstkreise fassen lernt,) erregender, großartiger und dem malerisch überstürzenden Wasserfalle zu vergleichen, so lassen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrlosen Flusse tragen, dessen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinsicht auf unsere Sonate bei diesem Bilde bewenden lassen. Namentlich strömt der erste Satz vom Anfang bis Ende so lebhaft fort, daß sich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, fast matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe strebt, so scheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indeß kann es sein, daß einer, der das Finale der Phantasiesonate in Cismoll von Beethoven nicht kennt, anders urtheilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch thue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Theil so schön angelegt,

fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer in's Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst Alles vorbereitet, zurecht gelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart: eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „sehet mich nicht so hart an, thue ja Niemanden etwas zu Leide" und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Scene wird lebhafter; ein kleiner, zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen: Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Theilnehmend kommen andre hinzu: „„rafft euch nur auf, Thrän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge"" — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns" — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemuth meint gar: aber wer wird gleich über Alles so außer sich sein! „Hört mich wieder" spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmuth, tritt sie freundlich und sicher auf; vom Weinen sieht man kaum noch etwas und würde man sie darum fragen, so würde sie es läugnen. Der ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebensthätiger; in einigen Physiognomieen liegen so zarte, originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Componisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen. — Raro.

4.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schrecknissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „einen Blitz für uns!" Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet,

alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig“ in dieser getragen, sieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranschweben und wie wird er sie freudig anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte[1] der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Decembers, wenige Tage vor seinem vier und zwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K's Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir in's Ohr: „da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen Vieles noch schiller'scher.“ Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart“ genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme:

---

1) Seitdem sind auch Cherubini und Ludwig Berger verschieden.

„das ist der, den wir suchen" — und in seinem Auge stand etwas ähnliches. Florestan war damals melancholisch und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Componist[1] durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben, als C, G, E" und: ob denn das erste Hornthema in der Cmoll-Symphonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsre Stube und sagte: so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel und Florestan solle ihm secundiren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt: ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lautenisten." Der nahm aber den Spaß fast krumm und

---

1) Es war Otto Nicolai.

die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Sch.) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Thor hinaus geblasen auf der Eilpost direct nach Neapel u. s. w. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zum Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört, als brillante Variationen, die er in Wien componirt, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meister im Clavierspiel hörten, merkten wir nach den ersten Accorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wuth gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Noth seine Compositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver werth, und ob sie nicht daran

schuld wären, daß die göttlichsten Componisten verhungern müßten u. s. w. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehre Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Composition fortgezogen — ich sehe noch Alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppirten Freunde, die kaum athmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „ihr seid ein Meister eurer Kunst und die Sonate heiß' ich euer bestes Werk, zumal wenn ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie in's geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgetheilt, lagerten sie sich um einander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube

weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen, als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röthe am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft für's Licht!

So schieden sie gegen Mitternacht. —

R. S.

## „Die Weihe der Töne," Symphonie von Spohr.

Erste Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

---

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte seiner Begeisterung für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat. Ließe sich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenschaft von den Bildern, welche sie in ihm erweckt, geben könnte, so wäre das eine Probe, ob der Tondichter seine Aufgabe glücklich gelöst habe. Leider wußte auch ich schon vorher von der Absicht der Symphonie und sah mich wider Willen gezwungen, den Gestalten der Musik, die sich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifer'schen Dichtung umzuwerfen.

Dies alles bei Seite gesetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten

Kern der Idee angreife, so versteht es sich von selbst, daß damit ein übrigens musikalisches Meisterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoral-Symphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei," die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Aesthetik für Componisten und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Portraits an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen. Bei unserer Symphonie, däucht mir, war die ästhetische Gefahr noch größer.

Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgend jemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage. Wie er nun aber Alles wie durch Thränen sieht, so laufen auch seine Gestalten zu formenlosen Aethergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt; es ist ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geist eines Künstlers zusammengefügt und gehalten — nun wir wissen es Alle. — Da wirft er späterhin seine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyrischen Dichter, sich zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben, nichts besseres anzurathen ist, als dramatische Meister zu studiren und Selbstversuche zu machen, so ließ sich vermuthen, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. Jessonda ist ihm aus dem Herzen

gewachsen. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethoven'sche Symphonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohr'schen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakspeare, Goethe oder Schiller, sondern nach einem fast Formenloseren, als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoral-Symphonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganz unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neuesten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung

zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urtheil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen.[1]

---

1) Es war Hr. Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

## Die dritte Symphonie von C. G. Müller.

(Gespielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Concert.)

---

Wär' ich ein Verleger, so müßte schon heute die geschriebene Partitur vor mir aufgeschlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne diese kann man wohl etwas darüber sagen, aber nichts urtheilen, denn ein so deutsches Werk läßt sich nicht gleich von allen Seiten besehen und was z. B. am Straßburger Münster von weitem als Zierrath, Ausfüllung erscheint, stellt sich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen stehend heraus. Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken, als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.
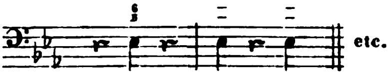
Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die meisten jungen Componisten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß sie z. B. zu viel Material anlegen, was sich dann unter weniger geschickten Händen unbequem aufhäuft und in der späteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zusammenballt. Man will etwas Aehnliches in den beiden frühern Symphonieen Müller's

bemerkt haben; in dieser dritten trennt sich jedoch Alles bei weitem leichter und glücklicher und es steht zu erwarten, daß, wie sich schon jetzt seine Symphonie in der Zeichnung, die nächste sich auch im Kolorit der Meisterschaft nähern wird. Das Fürnehmste bleibt natürlich immer der Geist mit seinem königlichen Gefolge; hier erhebt er sich (namentlich im letzten Satz) oft stolz, ja so kühn, daß es uns an einem, der früher sich fast zu schüchtern am liebsten da aufhielt, wo er festen Boden sah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das Einzelne, was an Beethoven'sche Art erinnert, reizt manchmal sogar zu Betrachtungen, die im gewissen Sinne zum Vortheil des jüngern Componisten ausfallen, da das gelungene Selbsteigene von dem, wo er es dem fremden Vorbilde nachthun wollte, sich ganz glücklich unterscheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerst zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Symphonie, der wie vom Wohlgefühl über den eigenen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbraust. Bei einer Durchsicht der Partitur würde sich anderes Interessante und einzelnes Schöne besser nachweisen lassen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des ersten Themas im ersten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernst oder Scherz nehmen sollte; es ist wol beides; aber das zweite Thema spricht sich bei einem sehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und bestimmter aus.

In dem langsameren Mittelsatz fiel besonders das Stringendo auf, wo sich rasch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, ist ein dramatischer Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Symphonieen aus der alten Schule, wo die vier Theile, innerlich wie äußerlich abgeschlossen, einzeln neben einander stehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatschen und sie thaten diesmal auch Recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem ersten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verständniß hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Symphonieen-Publicums werden; das gewichtige Drücken auf dem schlechten Tacttheil erinnert an die Schläge in der heroischen Symphonie




ist aber in der Wirkung gänzlich verschieden, daß einem die äußere Aehnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, so bricht dieser Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß sich sehr hüten, — schrieb ich bei einer früheren Gelegenheit — dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat solche spitze Enden oft originell genannt; es ist aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen

(wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht so weit wie Chopin, der neulich sogar mit einem Quartsextaccord aufgehört hat. Ich sage das im Allgemeinen und nicht in Bezug auf unsere Symphonie.

Der letzte Satz ist der leidenschaftlichste, fast durchaus wie von zischenden Violinenfiguren eingestrickt, manches vielleicht nicht mehr schön, aber sehr interessant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich schon.

Nach der besten Ueberzeugung ist denn das Werk als ein neues, deutsches Talent hochehrendes vor den meisten dieser Art zu nennen. Dem Componisten selbst, der trotz aller Einflüsterung der Masse, ihr zu huldigen, sich so rein in seinem Streben erhält, möchten diese ohne allen Anspruch auf Untrüglichkeit der Ansicht geschriebenen Bemerkungen in etwas beweisen, mit welcher Erwartung und Freude Viele seinen künftigen Leistungen entgegensehen.

Ich sagte im Anfang ganz mit Absicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verständ' ich etwas von der Sache, den bescheidenen Componisten um einzelne kleine Aenderungen bitten. Etwas vollbracht zu haben, ist wohl ein selig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünschte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu sein scheint, weil es so hergebracht ist, manches anders. Was soll überhaupt das ceremonielle, pathetische Ding?

Wie thut es wohl, wenn uns Mozart (in der G moll-Symphonie) und Beethoven (in den meisten seiner späteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, sprudelnden Leben kosten lassen. Ja! ich halte — selbst an einigen Haydn'schen Symphonieen — jenes plötzliche Ueberstürzen vom Adagio in's Allegro für einen größeren ästhetischen Verstoß, als hundert chromatisch-gehende Quinten. — Dann würde ich einzelne vierstimmige Sätze für Blasinstrumente irgend schattiren; denn es klingt solches immer, als wollten sie sagen: „horcht, wir blasen jetzt vierstimmig," eine gewisse Verlegenheit des Publicums nicht zu bedenken, welches sehr auf die pausirenden Violinisten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortissimo in die f f f einige Instrumente weglassen, um sie bei den f f f bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A dur-Symphonie, wo sich, als man glaubt, das Lärmen der Gesellschaft [1] könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören lassen, welche das Toben auf die vielleicht höchste (intensive) musikalische Höhe treiben.. — Dann aber (wär' ich Verleger,) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geschrieben am Morgen nach der Aufführung.

Florestan.

---

1) Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A dur-Symphonie für einen Text unterlege.

## Symphonie von H. Berlioz.[1]

Der vielfache Stoff, den diese Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Theilen, so oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspuncten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Theile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen Composition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Styl), nach der besondern Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet.

Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, die eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andre Ansprüche auf eine „Phantasie," andre auf eine „Sonate."

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges

1) Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4.

billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maaß und Ziel erschöpft.

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigenthümlichkeit nur eine Beethovensche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte.[1] Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug wiederhallte. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonieen bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von Jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, C. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr. Mendelssohn, ein productiv wie reflectiv bedeutender

---

1) Die Symphonie in C war damals noch nicht erschienen.

Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei und schlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit seinen Concertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Scepter über die Instrumentalcomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

Das Ausland hatte zu alledem still geschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medicin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche neunte Symphonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoir gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Muth und an die Symphonie selbst!

Sehen wir die 5 Abtheilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß bis

auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abtheilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzos, die dritte die des Mitteladagios, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die beiden letzten Abtheilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht Alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben.

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonieen, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größeren Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Tact 2, S. 2. Zwischensatz bis Tact 5, S. 3. Erste Variation bis Tact 6, S. 5. Zwischensatz bis Tact 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens find' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Tact 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Accorde. Wir treten aus der Vor-

halle in's Innere. Allegro. Wer beim Einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema übersehet rasch die ganze Seite bis zum ersten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen,) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten sf, bis auf S. 9. sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe auf S. 10. und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Theil schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfange des zweiten Theiles bis zum con fuoco (S. 12.), von da an bis zum sec. (S. 13.) Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten pp. (S. 14.) Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnißvoller. Zwei Gedanken von 4 Tacten, dann von 9 Tacten. Gänge von je zwei Tacten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum pp. (S. 16.) Dritter Gedanke des

ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsterniß. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato (S. 17). Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders secirt haben,[1] als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Section etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Symphonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durchgesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht bei Seite legten, ein paar Höhenpuncte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größeren Verhältnissen gemessen, eine richtig symmetrische Ordnung inwohnt, des inneren Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieser neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Theil der Grund zum unglücklichen Mißverständniß. Die Meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören

1) Er studirte in seiner Jugend Medicin.

zu sehr an den Einzelnheiten und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im Ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennen zu lernen. Zudem, wie schon angedeutet, macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch, als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. Jemand etwas im Fünf-Viertel-Tact Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, — indeß untersuche man immer, was an der Sache ist. Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urtheilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen, namentlich letzte Werke, sicherlich eben so ihrer eigenthümlichen Constructionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich Niemand läugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden? Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:

Erstes Thema.
Mittelsätze mit (G-Dur.) Mittelsätze mit
einem zweiten dem zweiten
Erstes Thema. Thema. Thema. Erstes Thema.
Anfang. (C-Dur.) . . . . . . . . . . . . . . . . (C-Dur.) Schluß.
(C-Dur.) . . . (G-Dur, E-Moll.) . . . (E-Moll, G-Dur.) . . . (C-Dur)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

Mittelsatz.
Zweites. (A-Moll.) Erstes Thema.
Erstes Thema. (G-Dur.) . . (Verarbeitung der . . . (C-Dur.) Zweites.
(C-Dur.) . . . . . . . . beiden Themas.) . . . . . . . . (C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der ersten an Mannichfaltigkeit und Uebereinstimmung voraus haben sollte, wünschen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantasie zu besitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Structur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Tact- und Rhythmus-Verhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigenthümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Tacteschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunction (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbstständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse

dieses Abschnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen. „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Tactes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtsein gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein.“ —

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abtheilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Centrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen, obwohl schiefen, Ausspruch über Jean Paul denken, den Jemand einen schlechten Logiker und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die musikalische Composition.

Vorne herein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Clavier-Auszuge urtheilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir alles so

im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen, in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Combinationen und Orchestereffecte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Ist mir jemals ein Urtheil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis in den Worten: je vis, qu'il manquait d'idées melodiques et harmoniques. Möchte er, wie er auch gethan, Berlioz alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodieen- und Harmonieen-Reichthum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Recension zu polemisiren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Brauchte mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Noten-Beispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Werth unserer Symphonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Complimente hinüber (s. Notenbeispiel I) f. S. 16. Schüttle man mit Recht über

solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Symphonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja Jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique. Ist nun das auch etwas in die Luft parlirt, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise [1]: ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie zeichne sich trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er sich vielleicht zu sehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erste Abtheilung: erster Satz [2] lauter Cmoll: hierauf bringt er dieselben Intervalle des ersten Gedankens ganz getreu im Esdur [3]: dann ruht er lange auf As [4] und kömmt leicht nach Cdur. Wie das Allegro aus den einfachsten Cdur, Gdur und Emoll gebaut, kann man in dem Umrisse nachsehen, den ich oben zeigte. Und so ist's durchweg. Durch die ganze zweite Abtheilung klingt das helle Adur scharf durch, in der dritten das idyllische Fdur mit dem verschwisterten C- und Bdur, in der

---

1) Vergl. jedoch S. 61. T. 1. zu 2. — 2) S. 1—3. T. 5. — 3) S. 3. T. 6. — 4) S. 6. T. 4.

vierten G moll mit B- und Es dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrschenden C-Princips bunt durcheinander, wie es infernalischen Hochzeiten zukommt. Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine[1] Harmonieen, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene[2], von denen indeß einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage[3], auf schlecht klingende, gequälte, verzerrte[4]. Die Zeit, die solche Stellen als schön sanctioniren wollte, möge nie über uns kom-

---

1) S. 2. T. 6. 7., S. 6. T. 1—3., S. 8. T. 1—8., S. 21., letztes System 1—4., in der zweiten Abtheilung S. 35. Syst. 5. T. 1—18.

2) Gleich im Tact 1. S. 1. das H (wahrscheinlich ein Druckfehler), S. 3. T. 2—4., S. 9. T. 8. zu 9. T. 15—19., S. 10. T. 11—14., S. 20. T. 8—18., S. 37. T. 11—14. 28. zu 29., S. 48. Syst. 5. T. 2—3., S. 57. Syst. 5. T. 3., S. 62. T. 9—14., S. 78. Syst. 5. T. 1—3. und alles folgende, S. 82. Syst. 4. T. 1—2. und alles folgende, S. 83. T. 13—17., S. 86. T. 11—13., S. 87. T. 5—6. — Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Clavierauszuge richte: in der Partitur mag vieles anders aussehen.

3) S. 20. T. 3.; vielleicht sind die Harmonieen:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6 ⌒ 7 | 6 ⌒ 6 ♯ | 6 ♭ ⌒ 6 ♮ | 6 ⌒ 6 ♯ |
| 3 ♯ — | 3 — | 3 ♭ — | 3 — |
| Dis, | E, | F, | Fis u. s. w. |

S. 62. Syst. 5. T. 1—2., S. 65. Syst. 4. T. 3., wahrscheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79. T. 8—10., S. 81. T. 6. u. ff., S. 88. T. 1—3. u. a. m.

4) S. 2. Syst. 4., S. 5. T. 1., S. 9. T. 15—19., S. 17. von T. 7. an eine ganze Weile fort, S. 30. Syst. 4., T. 6. zu 7., S. 28. T. 12—19. S. 88. T. 1—3. u. a. m.

men. Bei Berlioz hat es jedoch eine besondere Bewandtniß; man probire nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemüthes wohnt nämlich eine ganz eigenthümliche unverwüstliche Kraft innen; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüber zu ziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämer-Elle messen soll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So ist der harmonische Bau des ganzen ersten Gesanges[1] durchaus, so dessen Wiederholung in Es[2]. Von großer Wirkung mag das 14 Tacte lang gehaltene As der Bässe sein[3], eben so der Orgelpunct, der in den Mittelstimmen liegt[4]. Die chromatischen,

1) S. 1. von T. 3. an. — 2) S. 3. T. 6. — 3) S. 6. T. 4. — 4) S. 11. T. 10.

schwer auf- und absteigenden Sextaccorde [1] sagen an und für sich nichts, müssen aber an jener Stelle ungemein imponiren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwischen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Octaven und Querstände hindurchklingen [2], kann man nicht nach dem Clavierauszuge beurtheilen; sind die Octaven gut verdeckt, so muß es durch Mark und Bein erschüttern. — Der harmonische Grund zur zweiten Abtheilung ist bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton. In der vierten ist alles interessant und im bündigsten, kernigsten Styl. Die fünfte wühlt und wüstet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen [3] unschön, grell und widerlich.

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich auch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus, und verleidet einem, wie Andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er

1) S. 12. T. 13. — 2) S. 17. T. 7. — 3) S. 76. vom Syst. 4. an, S. 80., wo der Ton Es in den Mittelstimmen gegen 29 Tacte lang still hält, S. 81. T. 20., der Orgelpunct auf der Dominante, S. 82. T. 11., wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syst. 4. v. T. 1. zu 2., wegzubringen suchte.

wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geistreichen kurzen Weise Beethovens. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen[1] (2).

Das Hauptmotiv zur Symphonie (3), an sich weder bedeutend, noch zur contrapunctischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Theils wird es interessanter und so immer fort[2] (2), bis es sich durch schreiende Accorde zum Cdur durchwindet[3]. In der zweiten Abtheilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonieen als Trio ein[4]. Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend[5]. In der dritten Abtheilung tritt es vom Orchester unterbrochen recitativisch auf[6]; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später[7] erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten[8]. In der Vision spielt es auf einer

---

1) S. 3. T. 2., S. 14. Syst. 4. T. 6—18., S. 16. Syst. 6. T. 1—8., S. 19. Syst. 5. T. 1—15., S. 40. Syst. 4. T. 1—16. — 2) S. 16. Syst. 6. T. 3. — 3) S. 19. T. 7. — 4) S. 29. T. 1. — 5) S. 35. Syst. 5. — 6) S. 43., letzter Tact. — 7) S. 49. T. 3. 13. — 8) S. 63. Tact 4.

gemeinen C- und Es-Clarinette [1], welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abtheilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus [2]; sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslös't (4), der kurz drauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt [3]. Später greift er ihn noch einmal auf und skizzirt ihn äußerst geistvoll (5); an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Eben so zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien [4].

Die Motive der zweiten Abtheilung sind weniger künstlich verflochten; doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus [5]; fein ist, wie er einen Tact aus demselben Thema ausführt [6].

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken [7] der dritten Abtheilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt er einmal von C in die große Untersεptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut (6).

In der vierten Abtheilung contrapunctirt er das Hauptthema (7) sehr schön; auch wie er es sorgfältig

1) S. 67. T. 1. S. 68. T. 1. — 2) S. 10. Syst. 5. T. 3. — 3) S. 11. T. 5. S. 12. T. 7. — 4) S. 9. T. 19. S. 16. T. 3. — 5) S. 31. T. 10. S. 37. T. 1. — 6) S. 28. T. 10. — 7) S. 39. T. 4. S. 42. T. 1. S. 47. T. 1.

in Esdur (8) und Gmoll (9) transponirt[1], verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abtheilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten[2]; die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonica und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bachsche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut in einander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung ist so commod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der dritt-letzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal pp an[3]. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berliozs ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berliozs Feinden: nur denke man dabei nicht an italiänische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas plattes und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter" beilegt (un certain

1) S. 87. T. 8. — 2) S. 71. Syst. 4 T. 7. S. 72. T. 6., ebenda T. 16. — 3) S. 55. T. 15., S. 57. T. 12., S. 58. T. 5., S. 60. T. 1. 10., und dann in der Umkehrung S. 61. T. 3. —

caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden. Eben so heißt es in jener Recension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abtheilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A dur-Symphonie,) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Aehnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie (12) der dritten Abtheilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau so klingt es. So eigenthümlich und natürlich sind aber alle Melodieen der Symphonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Ueberschreitet er vielleicht die Grenzen einer Octave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmuth? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand entge-

gen, wie ich es bei wenigen andern Componisten bemerkt habe. Seine Melodieen zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisirt sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß, oder mit den Accorden der umliegenden Ober- und Unterquinten [1]. Freilich darf man seine Melodieen nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Symphonie als Orchesterwerk und über den Clavierauszug von Liszt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Masse, — mehr als Beethoven, mehr als alle andere. Es sind aber nicht größere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe. Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen und dieses sich wieder-

1) Das erste z. B. S. 19. T. 7., S. 47. T. 1., das zweite in der Hauptmelodie des „Balls", wo die Grundharmonieen eigentlich A, D, E, A sind, dann im Marsch S. 47. T. 1.

um dem Willen der Obersten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht sein; als Orchestermusik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopinschen Concerts im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. — Seinem Instrumentationsinstincte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Clavierauszuge die obligaten Instrumente errathen ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indeß schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Combinationen, Contrasten und Effecten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er eben so gut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen im Stande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Componist Grund zu solchen Ansprüchen hatte und ob der Reinertrag am Genusse mit jenen verhältnißmäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Clavierauszug von Franz Liszt verdiente

eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige Ansichten über die symphonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumé seiner tiefen Studien, als praktische Clavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntniß der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von Allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Clavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Symphonie von Berlioz (Melologue, Fortsetzung dieser phantastischen) vor Kurzem öffentlich in Paris spielte.

Uebersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Composition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abtheilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhält-

nisse von Anderem unterscheide. Bei der musikalischen Composition machten wir auf seinen harmonischen Styl aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigenthümlichkeit seiner Melodieen und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Clavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll. Wir theilen es in Kürze mit.

Der Componist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nöthig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abtheilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Componist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke: le vague des passions bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, die Alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe

Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Gluth, die Thränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abtheilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seeliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüth. — Dritte. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortenden Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr allein stehen wird. . . Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner .. Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwiedert wird und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu tödten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er zum Tode verurtheilt seiner eigenen

Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen nur halb. — Fünfte Abtheilung. Traum in einer Sabbathnacht. Er sieht sich inmitten gräulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Todtenglocken. Das Dies irae parodirt.

So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Componisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessiren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche, will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu errathen. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen,

Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indeß zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponiren ist. Ich kann sie mir denken, mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudirend, der Alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Componisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punct geleitet, so urtheilt das Ohr nicht mehr selbstständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumental-Musik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier Viele zu ängstlich. Man

irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Composition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasieen der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen Andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesen erzählt? Ja selbst

kleinere, speciellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Componist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stücke die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzdegen u. s. w.“ Merkwürdiger Weise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!
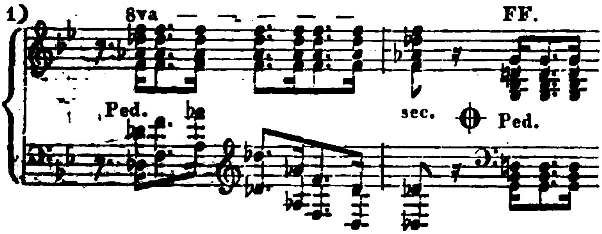
Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich Einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl Niemand läugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.
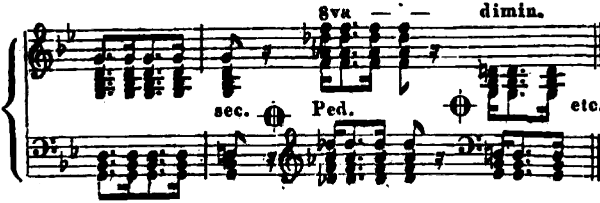
Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.

Noch mancherlei Uebles und Gutes gäb' es hier zu berathen; indeß brechen wir für dies Mal ab!
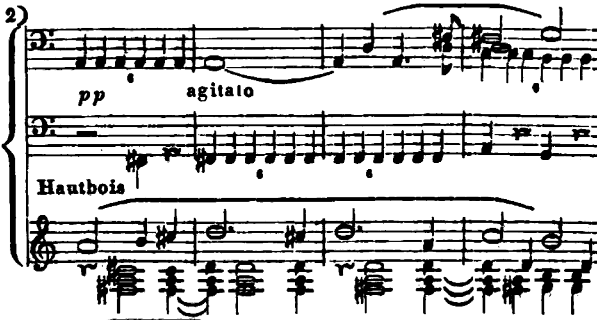
Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor Allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Excentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Symphonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekannt zu machen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Thätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.
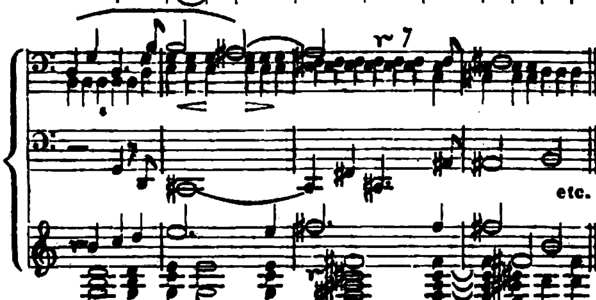
1)






2)
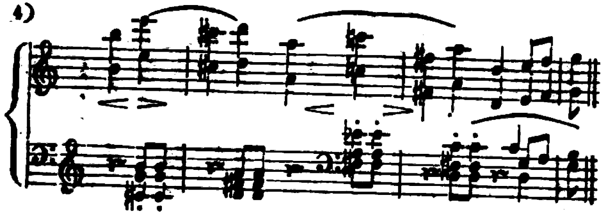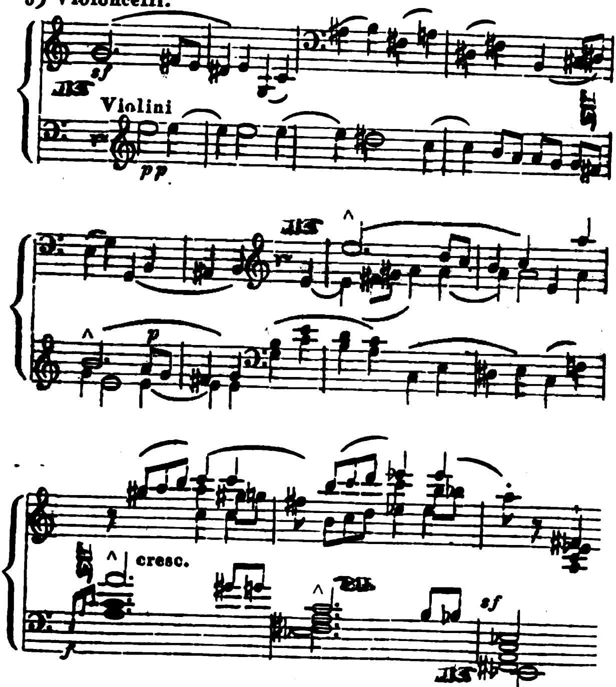






3) Clarin. et Bassons.
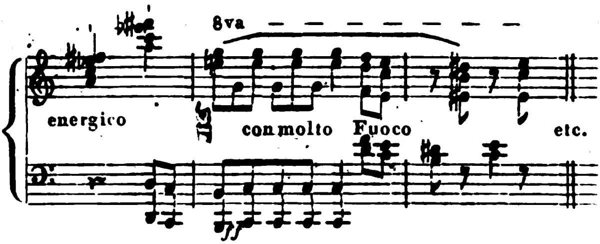


4)
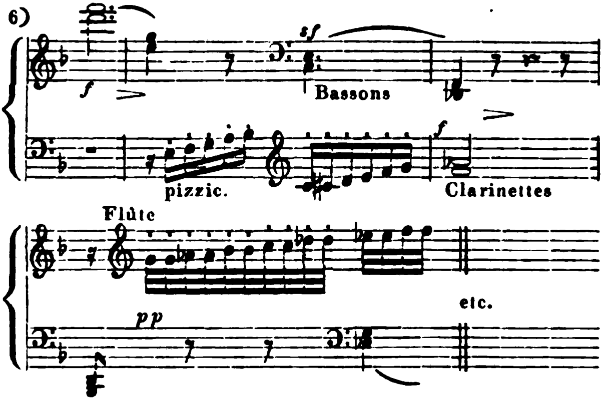


5) Violoncelli.

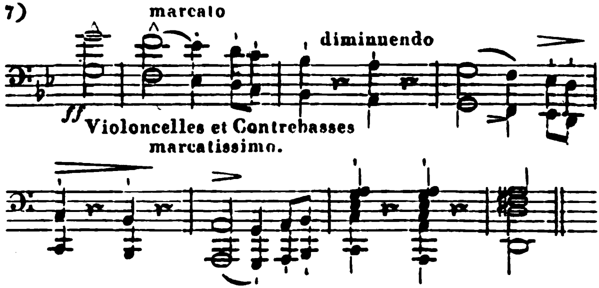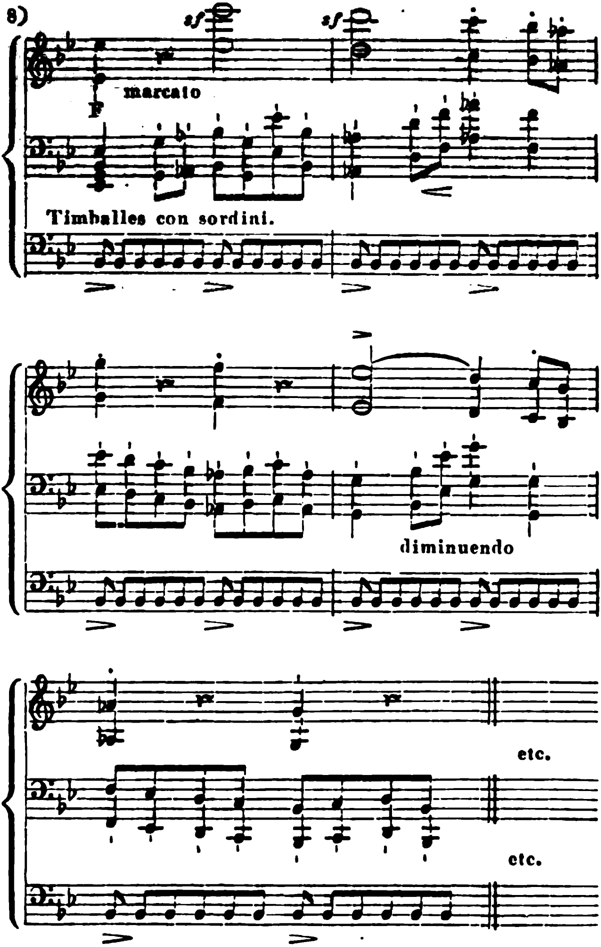



8va
energico
con molto Fuoco
etc.
ff

6)
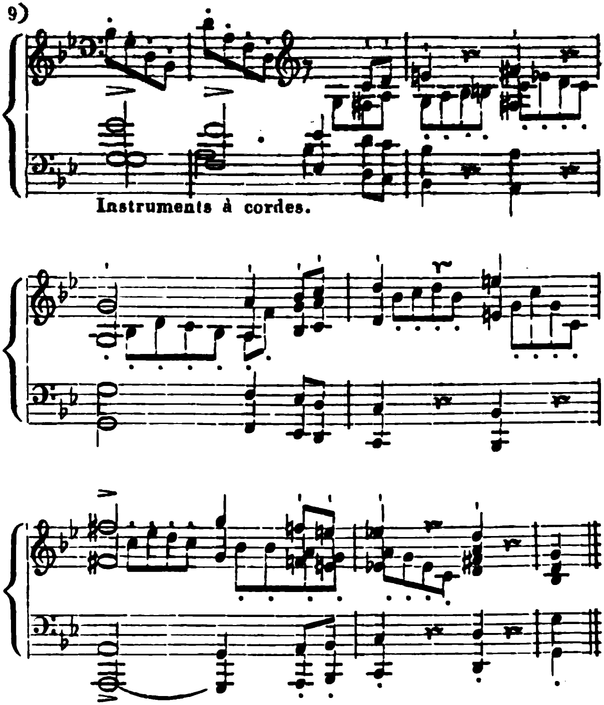

f
sf
Bassons
pizzic.
f
Clarinettes
Flûte
pp
etc.

7)
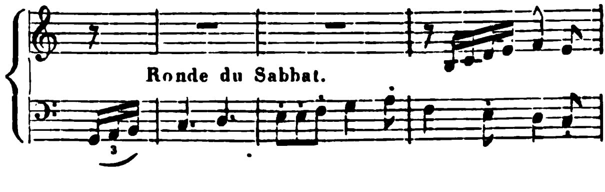

marcato
diminuendo
ff
Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.
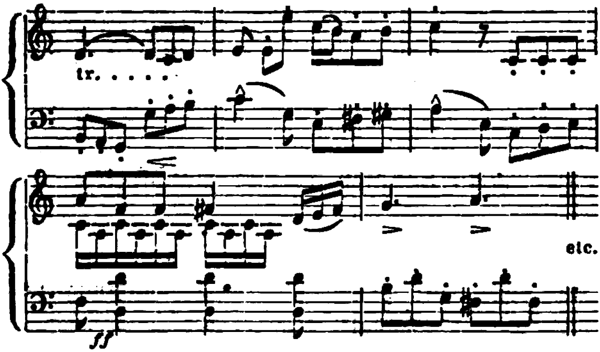

8)
sf
sf
marcato
F
Timballes con sordini.
diminuendo
etc.
etc.

9)
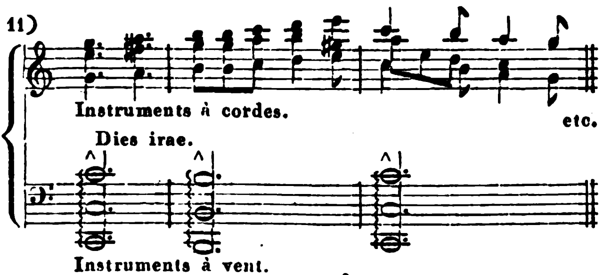



10)

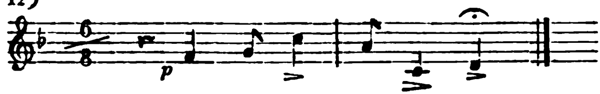



tr.
ff
etc.

11)


Instruments à cordes.
etc.
Dies irae.
Instruments à vent.

12)


p

# Neue Sonaten für das Pianoforte.

**C. Löwe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).**

**W. 47.**

Vom Frühling sollte schon an und für sich in jeder Musik etwas zu finden sein; diesmal legt der phantasievolle Sänger ein besonderes Opfer auf seinem Altare nieder. Zwar hätte man von Löwe eher eine Wintersonate erwartet, in der ich schon im Voraus (käme er dem Wunsche nach) den Schnee unter den Wägen höre und die Nachtvögel um den Thurmknopf; aber auch dem Frühling hat er seine Zeichen abgelauscht, wenn auch nicht wie Beethoven, dessen sechste Symphonie sich zu andern idyllischen Compositionen, wie das Leben eines großen Mannes zu dessen Biographieen verhält, so doch wie ein Dichter mit klarem offenem Auge; und das erfreut schon einmal in einer Zeit und in einer Kunst, die sich immer faustischer in sich hinein- und dem frischen Lebensgenusse finstre Mystik vorzieht. Wer also Nachtscenen und Nordlichter erwartet, irrt sich; aber dafür sieht er eine angrünende Wiese, hier und da

eine Knospe mit einem Schmetterling. Dies über die Musik als Dichtung. Als Composition selbst kann man sie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodieen und Harmonieen schließen sich natürlich, oft simpel aneinander; das Ganze ist vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Componist verstehe uns recht! Beethoven singt in seiner Pastoralsymphonie so einfache Themas, wie sie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; sicher aber schrieb er nicht alles auf, was ihm die erste Begeisterung eingab, sondern wählte unter Vielem. Und das ist's, was wir dieser, wie mehren andern Compositionen von Löwe vorwerfen, daß sie mit der leisesten Stimme oft rechte Ansprüche machen und daß uns zugemuthet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dagewesenes, weil es ein bedeutender Componist wiederholt, der Güte der Hauptsache halber so mit hin zu nehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Löwen ebenbürtig gegenüberstehen, manches Einzelne in der Sonate hätte drucken lassen. Will man auch Stellen, wie das erste Thema des ersten Satzes, den Anfang des zweiten Theiles desselben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze spielt und gemalt ist, entschuldigen, so muß doch, wie wir schon oft gesagt, in der Malerei so viel Musik enthalten sein, daß diese für sich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den musikalisch selbstständigsten, am gelun-

gensten und daher z. B. die Einleitung am wenigsten gerathen. —

Wie dem sei, so empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß sie sie jüngere Schüler spielen lassen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend sein muß.

---

## Sonate (in A) von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate (in E) von demselben.

Hätte mir Jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Componistin gerathen und vielleicht so geurtheilt haben: Wie du heißen magst, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf als du anfängst, so z. B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentlich Märzveilchen anduften. . . Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder dein Herz im Jean Paul, so fällt dir das Rosaband ein, das deiner Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das „daß“ mit dem „das“, so nett deine Handschrift übrigens aussieht, — mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten, wie „Tonica,“ „Dominante“ oder gar „Contrapunct“ erschreck’ ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend in’s Wort fallen und sagen: „ich

hab' es nun einmal so gemacht und kann nicht anders," und man müßte dir dennoch gut sein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, so gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände, (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts,) damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Gestalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir selbst eine „neuste" Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf „lieb und schön" reimte. Eusebius.

Wie schlau mein Eusebius d'rum herum geht! Warum nicht ganz offen: „der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studirt." Florestan.

---

## Sonate von F. Lachner.

### W. 39.

Man würde erstaunen über den Ernst und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzosen oder gar Italiäner componirt wäre. Es gibt eben noch keine Weltkunst und ebendaher keine Kritik, die nicht ihren Maßstab nach dem Standpuncte der Bildung, auf dem die verschiedenen Nationen stehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner ist ein Deutscher; ein deutsches geradegehendes Wort wird ihm recht sein.

Wir wissen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben sollen, daß wir außer dieser Sonate, vielen Liedern

und einer Symphonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachners Compositionen kennen. Er ist einer der schwierigsten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er so dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, sondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn festhalten, aus der Hand entschlüpft. Hat er etwas Fades gesprochen, so macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man sich an einem Spohr'schen oder Franz Schubert'schen Anklange, so kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt Alles für Trug und Schein, so gibt er sich einen Augenblick später offen und unverhohlen. Man findet in dieser Sonate, was man will; — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am schwächsten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Correctheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unsrer eigenen Stimmung und legten, um den spätern Eindruck mit dem ersten zu vergleichen, die Sonate geflissentlich lange Zeit bei Seite, fragten auch Andere um ihre Meinung; dasselbe Resultat, dieselbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf L. sind schöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachsichtige Kritik sah ihm seines Talentes halber Vieles nach. Es wird Zeit, daß er streng über sich wache, um sich nicht noch unklarer in sich hinein zu verwickeln. Es gibt nämlich gewisse Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außer-

ordentliche, sei es Gutes oder Uebles, in sich aufnehmen und wie ihr Eigenthum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzustande der Ruhe schleppt der wächserne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man solch hartes Urtheil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf; — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abrathen, weil sie selbst nicht wissen, wie arg sie sich und Andere täuschen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer steten Krisis, in der man sie auch ruhig lassen und sie sich selbst aus ihr herausarbeiten lassen sollte, weil sie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermüthig macht. Da sie aber meist Ruhmsucht und nicht genug Gewalt über sich besitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, so kann dieser natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Wesens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in solchen Charakteren und Compositionen noch kein System und Styl beim Namen genannt werden kann, täuscht man sich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und sagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geschieht. Das letzte wünschen wir in Bezug auf L. von ganzem Herzen und begeben uns von selbst aller divinatorischen Kritik. Nehme er dieses Wort, das mehr eine ganze Classe, und Lachnern nur theilweise trifft, als den Ausspruch

Vieler an, die über seine künstlerischen Anlagen durchaus einverstanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten stände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem schwerer wiegenden Lobe seiner Kunstgenossen aufopfern wollte. —

## Kritische Umschau.

---

### Duo zu 4 Händen für Pianoforte von W. Taubert.

**W. 11.**

Nach öfterm Anhören und Durchspielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war als müßte noch etwas kommen oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an sich ist es abgeschlossen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Componist beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geschieht.

Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Aehnlichkeiten und Reminiscenzen herauszusuchen. Es kann kein Vorwurf sein, daß der Stil des Duo's dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslow'schen Sonate in Emoll etwas verwandt scheint, eben so wenig daß, wie in jener ein Saiteninstrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Instrumentalcharakter vorherrscht. Wer sein Instrument kennt und studirt hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menschlichen

Stimme gewissen Instrumenten fremd bleiben, während durch vielseitige Prüfung anderer, die dem eignen Instrument mehr oder weniger verwandt sind, neue Wirkungen sich entdecken. Wenn ich daher gleich in den ersten Tact Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die späteren kurzen Achtel-Violinunisono's legen kann, so ist der Charakter des Instruments, für welches geschrieben worden, noch nicht verletzt, sondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht. —

Nach den Proben, die der Componist in den vorjährigen Leipziger Winterconcerten von seinem Compositionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuschte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen schätzbaren Bürgerschritt, überschreitet nie[1] verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Tasche. Wir sind alle sehr schlimm. Sitzen wir im Wagen, so beneiden wir den Fußgänger, der langsam genießen und vor jeder Blume so lange stehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, so werden wir's recht herzlich satt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewisse Fehler des Einen würden wir dem Andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geistertausch, so würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, diesen etwas von der Mäßigung und dem Anstande jenes geben. Man mache

1) Den 4ten Tact auf S. 14 vielleicht ausgenommen.

dieser Ansicht Vorwürfe! Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die nothwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen. Ich glaube der ächte poetische Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langsam auf und nieder. Deute der Componist diesen Ausspruch nicht falsch! Von welchen soll Heil und Segen in der Kunst zu erwarten sein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft besitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Besseren mögen mit ihren unbedeutenderen Sachen zurückbleiben! Es kann mich erboßen, wenn ich so zusammengeschriebene „Souvenirs" von einem Meister, wie Moscheles, in die Hände bekomme mit componirenden Musikstatisten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht besser gemacht!" Das vorliegende Duo ist freilich besser, als tausend dergleichen, aber der Ansprüche an den Besseren gibt es auch tausend mehr. Gegen Talente soll man nicht höflich sein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchstens mit der Bitte mich nicht ferner zu incommodiren.

Dies im Ganzen und für den Componisten, der Vielen durch ein vorzügliches Pianoforteconcert, das er der Welt bald vorlegen wolle, werth geworden ist. Wiegt nun unser Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, so ist ihm doch Verbreitung zu wünschen.

Man kann diese sogar voraus sagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Passagen geschrieben, angenehm, ja sogar schön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin, der es zugeeignet ist, spielen könnte. —

Das Ganze geht in Amoll, obwohl es vielleicht eher einen Gmoll-Charakter aussprechen will. So gesangreich, fast innig, das erste Thema ist, so arm sticht das dritte in Emoll dagegen ab. Den Gedanken, dem ersten gezogenen ein zweites in abgeschlossenen Noten als Contrast entgegenzusetzen, müßte man loben, wenn das in Eminor bedeutender in der Erfindung und nicht so gar harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanonische tritt bei der spätern Verarbeitung um so stärker vor, die mehr gemacht, geschrieben, wenig Genialisches hat. Gut bleibt's immer, daß sich die Armuth hier wenigstens offen zeigt. — Wollt ihr aber wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet. —

Ich wünschte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine so. Vor allem thut es noth, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluß bewahrte, den gewisse niedrig-virtuosische Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner

der Kunstsinn, je besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke da sein. Beethoven hat sicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Musik die Rede ist. Er hätte das sogar verworfen. Darum für Alle das Rechte und Aechte! Nur für das Heuchlerische, für das Häßliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es gibt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern.

---

## Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Clarinette, Horn, Violoncell und Contrabaß von J. Moscheles.

W. 88.

Die Recension wird wenig länger werden, als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Ensemble gehört. Das Pianoforte scheint natürlich zu dominiren, wenn auch nicht autokratisch, doch monarchisch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Clavierstimme und einzelne Blicke in die

Instrumentalbegleitung gegeben, auch Anderen versprechen.

Sollten Manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben seines früheren Sextettes vermissen, so danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein complicirtes Stück erscheint, welches an sich den ganzen Ernst und Fleiß des Tonsetzers in Anspruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproducirt erfordert, sicherlich verdient und belohnt. Denn es scheint, als wollten sich die jüngeren Pianofortecomponisten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Instrumenten setzen und ihr Instrument zum unabhängigen Orchester en miniature erheben — ja nicht einmal Vierhändiges sieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geschieht damit ein Vorschritt der Pianofortemusik oder ein Rückschritt im größern Ganzen, so wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den öfteres Zusammenleben und Zusammenstreben immer geschafft hat und fürder schaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Clavierstimme sind weder gewagt, noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigenthümliche, gesunde und kernhafte Spielweise dieses Virtuosen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünschten wir an den Stellen, welche durch die anderen Instrumente gestützt

werden und erst durch sie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Accompagnements, als es schon geschehen ist, nicht damit der Spieler weniger aufzupassen brauche, sondern damit er beim Einzelspiele die Instrumente in der Phantasie gleichsam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Accompagnements die Stimmen concentrirt werden, wie auf S. 10 angegeben ist, so dünkt uns müsse man, was treu copirt auf dem Claviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben suchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht ist, empfindet man eine Lücke und Leere, die sehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es ist das nur Nebensache und es kömmt uns nicht bei, einem so denkenden und gewissenhaft arbeitenden Tonsetzer, als welcher Moscheles in seinen größeren Arbeiten dasteht, hiermit etwas zu sagen, was er nicht schon gewußt, als Referent seine Alexandervariationen studirt, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Componisten bemerken wir es. Denn darin, daß diese z. B. die Tutti's ihrer Concerte so nachlässig und unclaviermäßig arrangiren, Bässe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei stumme Octaven, darin liegt die Schuld, wenn sie (die Tutti's) so unverantwortlich gemein als Nebensachen abgethan werden, daß man noch froher ist als der Spieler selbst, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man sich während der Tutti's erholen müsse, verschont uns gänzlich und wir können Euch als Muster und zur Nachahmung, wie man

Componisten und Compositionen zu achten habe, Niemanden mehr empfehlen, als Moscheles selbst, den wir öfters privatim seine Concerte spielen gehört und der mit solcher Kraft und Energie, mit solcher Zartheit in der Nüancirung der verschiedenen Instrumente das Orchester mit den zehn Fingern zusammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin erst recht als Künstler erkannten.

---

**Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte.** (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmrungsstunde am Clavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasiren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte componirte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das rechte, sondern sogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Composition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicher-

heit des musikalischen Ausdruckes. Zu unsern Liedern! Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an. Das erste kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in Edur im ersten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan sagte: „wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es ist mir das liebste.“ Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde schleich' ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr u. s. w.;“ an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte scheint mir weniger bedeutend, und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontainischen Familienscene; indeß ist es echter unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste. Das vierte find' ich äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimath. In der französischen Ausgabe finden sich, wie in allen Stücken so vorzüglich in diesem, bedeutende Abweichungen von der deutschen, die indessen Mendelssohn nicht anzugehören scheinen. — Das nächste trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianische Barcarole, schließt weich und leise das Ganze zu. — So wollet euch von Neuem der Gaben dieses edlen Geistes erfreuen! — 2.

---

## W. Taubert. An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte.

W. 16.

Der Componist gehört zu den Talenten, die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, sich bei allen, Classikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Ansehn erworben haben: zu den gebildeten Conservativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erscheinungen und Kraft zu eignen Anschauungen besitzen. Dies letzte offenbart sich namentlich in der obigen Composition von Neuem. Zwar find' ich schon in der reizend schwermüthigen Gmoll-Etude von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelssohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelssohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch andrer Weise aus. Nur hätt' ich (so wenig es im Ganzen verschlägt) statt der Ueberschrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünscht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte sagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zusatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeschlossen. Vielleicht würd' ich die Musik einfach „Musik zu Texten von Heine u. s. w." genannt haben. Denn darin unterscheiden sie sich von den Mendelssohnschen, daß sie durch Gedichte angeregt sind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen sollen.

Ich weiß nicht, ob die Musik dem vorgesetzten Ge-

dichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poesie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Musik nachgebildet ist; doch vermuth' ich bei den meisten das letzte.

Die Composition an und für sich muß allen, die Treffliches, Echtes, Musikalisches lieben von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift sie wohl mit den Wurzeln noch tiefer, als die verwandten Lieder ohne Worte von M., in denen sich dagegen freilich die Blüthenzweige schlanker, freier und geistiger erheben: dort ist mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als schönstes, innigstes gilt mir das, was auch das leichteste ist: „Wenn ich mich lehn' an deine Brust, kommt's über mich wie Himmelslust.“ Eine musikalische Uebersetzung des Schlusses desselben Heineschen Gedichtes: „Doch wenn du sagst: ich liebe dich, da muß ich weinen bitterlich,“ möge sich der Componist für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nro. 2. dünkt mir das Accompagnement zu malerisch, äußerlich: jedenfalls sollte bei dem Uebergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nro. 1. „Der Holdseligen, sonder Wank, sing' ich fröhlichen Minnesang“ tritt die Musik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von Emoll nach As dur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern sind mehr oder minder schöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nro. 5. würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermissen.

Die Texte sind durchweg lyrisch.

---

## „Die Wuth über den verlornen Groschen."

### Rondo von Beethoven.

(Op. posthuma.)

Etwas Lustigeres gibt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum erstenmale spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieses unter L. v. Beethoven's Nachlasse vorgefundene Capriccio ist im Manuscripte folgendermaßen betitelt: „die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice." — O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wuth, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüthen und euch sammt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwenglich sagt: B. wolle stets

nur das Ueberschwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft," hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Capriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven's nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude schöner Götterfunken" in der D moll-Symphonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschencapriccio in der einen Schaale und zehn der neuesten pathetischen Ouverturen in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouverturen. Eines aber vor Allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Componisten, was vonnöthen scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

# Der Psychometer.

Den Wenigsten der Leser dürfte der Portius'sche Psychometer [1] etwas unbekanntes sein, obwohl ein Räthsel. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentirten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattirungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, eben so bald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles herrliches an und in ihm ist.

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe herunter, Manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien

1) Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte.

gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt. Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisirung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Componist zur Thüre hinein, so würde der Händler das Manuscript ruhig in den Compositions-seelenmesser legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflectirenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an Vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann sämmtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentirt' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Versuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marg-

graf,[1] als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht Jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders vielerlei — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie vom Selbsturtheil des Verfassers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Componist hervorstechendes Talent? —
II. Hat er seine Schule gemacht?
III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?
IV. Neigt sich selbiger zu den
1) Classikern,
2) Juste-Milieuisten,
3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

a) nein (absolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (absolut affirmativ).

---

1) „Komet" von Jean Paul.

Ich schmeichle mir klar zu sein. Mag nun Jeder die Leistungen am Compositionen-Seelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim ersten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV schwankt zwischen 1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urtheil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: clavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung werth. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Componist seinen Melodieen aufsetzt. Es fehlt keinesweges die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler, als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz so. Mit I correspondirt b, mit II=d, mit III=b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; sie gehen etwas aus C- und F dur. Die zweiten sind die Strauß'schen, an

denen alles wogt und springt — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein ein, die Tänze scheinen selbst mit zu tanzen; ihre Tonarten sind D dur, A dur. Die letzte Classe machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur ersten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maschine. Mit guter Absicht und um sie im Springurtheil, was jetzt beliebt ist, zu versuchen, steckt' ich ein Orgelstück als Matrone zwischen Policinells. Die herrlichsten Resultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II=c, auf III=c, auf IV entschieden 1. Der Psychometer fuhr etwas dunkel fort: — man kann Gutes im Stillen wirken, aber man soll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Bessern Platz genommen — Mittelstimmen müssen da sein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, schreien jene so stark (es ist das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelstimmen im Werk). — Dennoch schadet guter Wille, sollte er auch nicht durch Talentkraft unterstützt sein, der Kunst seltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüssels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr

dieser fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelclasse herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu schaden. Man soll diese, schwirren sie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederschlagen.

Als ich die Allegresse einhob, bewegte sich alles rührig — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieses: „die Uebersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nöthig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu du Schmetterlingmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maschine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, gerieth sie in sichtbare Unruhe. Es respondirte auf I=c, auf II=a, auf III=d. Auf IV sprach 3 stark an. Folgendes erfuhr ich: — „er empfinde viel, aber meist falsch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwische wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — vieles würde man für offenbaren Spaß halten müssen, ergebe sich nicht aus dem Ganzen, daß es ernstlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, so möge ihm das Geständniß, daß Psychometer diese querspringenden poetischen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznasen vorziehe, ein aufmunterndes sein."

Und so hätte ich nichts zu thun, als die Titel abzuschreiben, so wie meinen eigenen.

C. Krägen, 3 Polonoises p. l. Pft. Oe. 9.

Hartknoch, 6 gr. Valses, p. l. Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagio's für Phys-harmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto p. l. Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft.

Florestan.

---

# Charakteristik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann eben so wenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis moll und dgl.), als Zelter'n beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analysiren angefangen; namentlich war es der Dichter C. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetisches in dieser Charakteristik sich findet, so hat er für's erste die Hauptmerkmale der Charakterverschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz übersehen, sodann stellte er zu viel kleinlich-specialisirende Epitheten zusammen, was sehr gut wäre, wenn es damit seine Richtigkeit hätte. So nennt er Emoll ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen;

in Gmoll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmuthiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozart'sche Gmoll-Symphonie, diese griechisch schwebende Grazie, oder das Gmoll-Concert von Moscheles und sehe zu! — Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Composition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den „Sehnsuchtswalzer" in Adur oder den „Jungfernchor" in Hdur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Proceß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar, wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten sich aber wirklich in den verschiedenen Epochen gewisse Stereotyp-Charaktere der Tonarten ausgebildet haben, so müßte man in derselben Tonart gesetzte, als classisch geschätzte Meisterwerke zusammenstellen und die vorherrschende Stimmung unter einander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Princip, dieses das lei-

dende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Octave zur Octave, also Fis scheint der höchste Punct, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten C dur herabsinkt.

## Aphorismen.

### Das Beherrschende.

Schon längst war es mir aufgefallen, daß in Field's Compositionen so selten Triller vorkommen, oder nur schwere, langsame. Es ist so. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Instrumentmagazin, als ein stämmiger Geselle sich über das Instrument lehnt und stehend einen so schnellen, runden schlägt, daß Jener das Magazin verläßt mit der Aeußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen sein, daß der Mensch sich eigentlich nur vor dem beugt, was mechanisch nicht nachzuahmen ist? F—n.

### Dilettantismus.

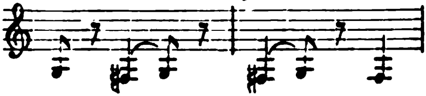
Hüte Dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im bessern Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch: „kein Künstler, kein Kenner" muß so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe. R—o.

# Das Komische in der Musik.

---

Die weniger gebildeten Menschen sind im Ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmuth herauszuhören, die feineren Schattirungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen &c. zu finden nicht im Stande, daher ihnen auch das Verständniß von Meistern, wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicals von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen im Stande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber. In einem seiner Märsche meinte Eusebius ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Doch ist das zu subjectiv.

Von rein komischen Instrumentaleffecten führ' ich aber an die in der Octave gestimmten Pauken im Scherzo der Dmoll-Symphonie, die Hornstelle



in dem der A dur-Symphonie von Beethoven, überhaupt die verschiedenen Einschnitte in D dur im langsamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erschreckt (wie denn der ganze letzte Satz derselben Symphonie das Höchste im Humor ist, was die Instrumentalmusik aufzuweisen), dann das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.
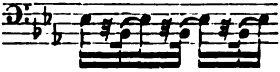
So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F dur-Symphonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orchester zu lachen an, weil es in der Baß-Figur



den Namen eines geschätzten Mitglieds (Belcke) zu hören fest behauptet. Auch die fragende Figur



im Contraviolon der C moll-Symphonie wirkt lustig. Die im Adagio der B dur-Symphonie



ist zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falstaff. Einen humoristischen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der schnippischen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweiviertelstacts, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß ist, daß Beethoven im Andante scherzoso selbst eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in seinem Lustspiel) oder ein Selbstgespräch hält, das sich anfängt: Himmel — was hast du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe schütteln (eigentlich umgedreht) 2c. Gar spaßhaft sind dann die Schlüsse im Scherzo der Adur-Symphonie, im Allegretto der achten. Man sieht den Componisten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzos der B-Symphonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wie viel findet sich dann im Haydn (im idealischen Mozart weniger). Unter den Neueren darf, außer Weber, namentlich Marschner nicht unerwähnt bleiben, dessen Talent zum Komischen sein lyrisches bei weitem zu überragen scheint.

Florestan.

## J. Moscheles.

(Concert am 9. Oct. 1835.)

---

Ueber ältere bekannte Virtuosen läßt sich selten etwas Neues sagen. Moscheles hat jedoch in seinen letzten Compositionen einen Gang genommen, der nothwendig auf seine Virtuosität einwirken mußte. Wie er sonst sprudelte voll Jugend im Esdur-Concert, in der Esdur-Sonate, hierauf besonnener und künstlerischer im Gmoll-Concert und in seinen Etuden bildete, so betritt er jetzt dunklere, geheimnißvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher that. Schon das fünfte Concert neigte sich theilweise in das Romantische, in den jüngsten erscheint, was noch zwischen Alt und Neu schwankte, als völlig ausgebaut und befestigt. Die romantische Ader, die sich hier durchzieht, ist aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. A. der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Alterthums, wie sie uns kräftig in den gothischen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anschaut. Hierin haben seine Schöpfungen in der That Aehnlichkeit mit

manchen Mendelssohnschen, der freilich noch in erster Jugendbrüstigkeit schreibt. Ueber das, was man an jenem Abende gehört, sich ein untrügliches Urtheil zutrauen zu können, vermöchten wohl Wenige. Der Beifall des Publicums war kein bacchantischer, es schien sogar in sich gekehrt und seine Theilnahme dem Meister durch höchste Aufmerksamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeisterung indeß brauste es nach dem Duo auf, das Moscheles und Mendelssohn spielten, nicht allein wie zwei Meister, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt sinkt, jetzt steigt, einer den andern kühn umkreisend. Die Composition, dem Andenken Händels gewidmet, halten wir für eine der gelungensten und originellsten von Moscheles' Werken. Ueber die Ouverture zur Schillerschen Jungfrau von Orleans lauteten die Urtheile, selbst der Kenner, verschieden; was uns anbelangt, so baten wir M. im Stillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Clavierauszug geurtheilt, der zu arm gegen das glänzende Orchester absticht. Ein Weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur so viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es sich den Panzer umschnürt, bis es als schöne Leiche unter Fahnen eingesenkt wird und daß wir in der Ouverture allerdings einen echt tragischen Zug finden. Außerdem trug der Künstler den ersten Satz aus einem neuen „pathetischen" Concert und ein ganzes „phantastisches" vor, die man eben so gut Duos für Pianoforte und Orchester nennen

könnte, so selbstständig tritt dieses auf. Wir halten beide für so bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünschen, sie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz fest zu stellen. — Ueber die Spielweise dieses Meisters, die Elasticität seines Anschlags, die gesunde Kraft im Tone, die Sicherheit und Besonnenheit im höheren Ausdruck kann Niemand in Zweifel sein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendschwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngste phantastische Art des Vortrags abgehen soll, ersetzt vollkommen der Mann an Charakterschärfe und Geistesstrenge. In der freien Phantasie, mit der er den Abend schloß, glänzten einige schöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genusses, den uns einige Tage vor dem Concerte die seltene Vereinigung dreier Meister und eines jungen Mannes, der einer zu werden verspricht, zum Zusammenspiel des Bachschen Dmoll-Concertes für drei Claviere bereitete. Die drei waren Moscheles, Mendelssohn und Clara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelssohn accompagnirte als Orchester. Herrlich war das anzuhören.

# Schwärmbriefe.[1]

## 1.

### Eusebius an Chiara.

Zwischen all unsern musikalischen Seelenfesten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer sogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich sieht. Warum bist du nicht bei uns und wie magst du gestern Abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresstille“ an bis zum auflodernden Schluß der Bdur-Symphonie!

Außer einem Concerte selbst wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demselben, wo man sich mit den Lippenspitzen ätherische Melodieen vorsummt, sehr behutsam auf den Zehen auf- und abgeht, auf den Fensterscheiben ganze Ouverturen aufführt... Da schlägt's drei Viertel. Und nun wandelte ich mit Florestan die blanken Stufen hinauf. Sebb, sagte der, auf Vieles

1) „Wahrheit und Dichtung“ könnten auch diese Briefe heißen. Sie betreffen die ersten unter Mendelssohn's Leitung gehaltenen Gewandhausconcerte im October 1835.

freu' ich mich diesen Abend, erstens auf die ganze Musik selbst, nach der es einen dürstet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erstenmal mit seinem Orchester in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre vestalische Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publicum, auf das ich, wie du weißt, sonst nur zu wenig gebe... Bei „Publicum" standen wir vor dem alten Castellan mit dem Comthurgesicht, der viel zu thun hatte und uns endlich mit verdrüßlichem Gesicht einließ, da Florestan, wie gewöhnlich seine Karte vergessen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Gesichte nach zu urtheilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leisem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Gesichter jener Einzigen hervor, denen die schöne Kunst gegeben ist, Hunderte in demselben Augenblicke zu erheben und beseligen. Dort seh' ich Mozart, wie er mit den Füßen stampft bei der Symphonie, daß die Schuhschnalle losspringt, dort den Altmeister Hummel phantasirend am Flügel, dort die Catalani, wie sie den Shawl sich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergessen war, dort Weber, dort Spohr und manche Andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du sonst aus deiner Loge herunterforschtest mit der Lorgnette, die dir so wohl ansteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Florestan's Zornauge, der an seiner alten Thürecke angewachsen stand und in dem Zornauge stand ohngefähr dieses:

„daß ich dich endlich einmal wieder zusammen habe, Publicum, und aufeinander hetzen kann ... schon längst, Oeffentliches, wollt' ich Concerte für Taubstumme errichten, die dir zur Richtschnur dienen könnten, wie sich zu betragen in Concerten, zumal in den schönsten .. wie Tsing-Sing solltest du zum Pagoden versteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Musik gesehn, weiter zu erzählen" u. s. w. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Todtenstille des Publicums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblicke.

Erinnerst du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren; die italiänische Gluthnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco, Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, still und ungeheuer, aber am äußersten Horizonte spielte ein feines Klingen auf und nieder, als sprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume. Sieh, also weht und webt es in der „Meeresstille"[1], man schläfert ordentlich dabei und ist mehr Gedanke, als denkend. Der Beethovensche Chor nach Goethe und das accentuirte Wort klingt beinah rauh gegen diesen Spinnenwebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löst sich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführerische Auge einer Nereustochter angeschaut haben mag, ihn hinabzu-

---

1) Ouverture von Mendelssohn.

ziehen, — aber da zum erstenmal schlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten gesprächiger und nun flattern die Segel und die lustigen Wimpel und nun halloh fort, fort, fort ... „Welche Ouverture von F. Meritis mir die liebste?" fragte mich ein Einfältiger und da verschlangen sich die Tonarten Emoll, Hmoll und Ddur wie zu einem Graziendreiklang und ich wußte keine bessere Antwort, als die beste „jede." Der F. Meritis dirigirte, als hätt' er die Ouverture selbst componirt und das Orchester spielte darnach; doch fiel mir der Ausspruch Florestans auf: es hätte etwa so gespielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meister Raro in die Lehre gekommen; „meine fatalste Krisis (fuhr er fort) war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange." Mich für meine Person störte in der Ouverture, wie in der Symphonie, der Tactirstab[1] und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Lust, den

---

1) Die Orchesterwerke wurden in der Zeit vor Mendelssohn, wo Matthäi an der Spitze stand, ohne tactirenden Dirigenten aufgeführt.

F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Compositionen vom Feinsten bis zum Stärksten voraus-nüancirte mit dem Auge und als Seligster voran-schwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Capellmeister stößt, die Partitur sammt Orchester und Publicum zu prügeln drohen mit dem Scepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag und wie für mich das innere Maaß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Allegro eines Kalten immer träger als das langsamere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen, wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel der Resonanz durch treibende Tempos zu Hülfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie schien mir zu langsam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde so denken kann, wie ich eben will. Du frägst, ob Maria dieselbe Theilnahme, wie früher, in Firlenz finden würde. Wie kannst du daran zweifeln? — nur hatte sie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künstlerin Ehre, denn als Virtuosin Beifall brachte. Auch spielte ein westphälischer Musikdirector ein Violinconcert von Spohr, gut, aber zu blaß und hager.

Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte Jeder aus der Wahl der Stücke sehen; wenn sonst gleich in ersten Firlenzer Concerten italiänische Papillons um deutsche Eichen schwirrten, so standen diese diesmal ganz allein, so kräftig wie dunkel. Eine gewisse Partei wollte darin eine Reaction sehen; ich halt' es eher für Zufall als Absicht. Wir wissen alle, wie es Noth thut, Deutschland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu schützen; indessen gescheh' es mit Vorsicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländischen Jugendgeister, als durch unnütze Vertheidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkömmt und vergeht. Eben zur Mitternachtsstunde tritt Florestan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, sehr gegeneinander fechtend über Aristokratie des Geistes und Republik der Meinungen. Endlich hat Florestan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken gibt. Ueber diesen Mächtigen erfährst du später mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet. Eusebius.

## 2.

## An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rothschimmernde „Milano" auf deinem Briefe sah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des ersten Eintritts

in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande sang. Denn italiänische Musik muß man unter italiänischen Menschen hören; deutsche genießt sich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programme zum vorigen Concerte keine Reactionsabsicht gelesen, denn schon die künftigen brachten Hesperidisches. Dabei belustigt mich am meisten der Florestan, der sich wahrhaftig dabei ennüyirt und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die so reden, als hätten sie den Samson selbst componirt im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidische, sondern es etwa mit „Fruchtdessert" oder „Tizianischem Fleisch ohne Geist" u. dgl. vergleicht, freilich in so komischem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht sein Adlerauge herunter. „Wahrlich" (meinte er gelegentlich) „sich über Italiänisches zu ärgern, ist längst aus der Mode und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einschlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens, oder eine voll tanzender Pesaroschwäne. Nur wundert mich zweierlei, erstens: warum die Sängerinnen, die doch nie wissen, was sie singen sollen (ausgenommen Alles oder Nichts), warum sie sich nicht auf Kleines capriciren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein — dann: die Klage deutscher Gesangcomponisten, daß von Ihrem so wenig in Concerten vorkäme, warum sie denn da nicht an Concert-Stücke,

=Arien, =Scenen denken und dergleichen schreiben?" — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo sang, fing ihr: dove son? Chi m'aita? mit solchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „in Firlenz, Beste; aide toi et le ciel t'aidera!" Aber dann kam sie in glücklichen Zug und das Publicum in ein aufrichtiges Klatschen. „Hielten sich" (streute Florestan ein), „deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welch Unterschied zwischen deutschen und den italiänischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander anfingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu lesen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln; ich meine das so im Allgemeinen." Da hättest du den Meritis mit dem Mendelssohnschen G moll=Concert spielen sehen sollen! Der setzte sich harmlos wie ein Kind an's Clavier hin und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Schaaren hinter sich her und als er sie frei gab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen Götterinseln vorbeigeflogen und sicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgesetzt worden

war. „Ein recht seliger Meister seid ihr in eurer Kunst," meinte Florestan zum Meritis am Schluß und sie hatten beide Recht... Meinen Florestan, der kein Wort über das Concert zu mir gesprochen, erkannt' ich gestern recht schön. Ich sah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle seines Tagebuches „über Manches in der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die Cdur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakspeare, über einiges von Beethoven" an den Rand geschrieben, „über Meritis, wenn er das Concert von M. spielt." — Sehr ergötzten wir uns an einer Weberschen Kraft-Ouverture, der Mutter so vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinconcert, vom jungen *.*.* gespielt; denn es thut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszusagen, sein Weg führe zur Meisterschaft. Von Jahr-ein, Jahr-aus Wiederholtem, Symphonieen ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausspruch über Onslows Symphonie in A, daß du sie, nur zweimal gehört, jetzt Tact vor Tact auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sich-einprägen zu wissen. Denn einestheils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr aneinander kleben und zu verschiedenartige auf einander gehäuft sind, anderntheils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodieenfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen des letztern bei der dicken Instrumentencom-

bination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo Alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Scene im Cabinett und durch die oftmals geöffnete Ballsaalthüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die Adur-Symphonie von Beethoven, die wir vor Kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät Abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Clavier sitzt und während des Phantasirens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt u. s. w. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen" (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der Adur-Symphonie) „lachen mußt' ich über einen dürren Actuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effective Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebens-Octaven und Quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich find' ich in [z. B. Marschners] Heiligenarien oft Schönheit, aber ohne Wahrheit, und in Beethoven [nur selten] manchmal die letzte ohne die erste). —

Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn Einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Symphonieen stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blüthenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von Jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delicatesse gegen Beethoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt)... es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein himmlisch Kind mit einer Rose im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäste zusammen kämen, sich sehr begrüßten mit Rückenkommas, sehr irren, wenn nicht lustige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrsche über die Braut Rosa, — sehr darin irren, wenn nicht die blasse Mutter sie mit zitterndem Blicke wie zu fragen schiene: »weißt du auch, daß wir uns trennen müssen?« und wie ihr dann Rosa ganz überwältigt in die Arme stürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend... Nun wird's aber sehr still im Dorfe draußen (Florestan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), nur ein Schmetterling fliegt einmal durch oder eine Kirschblüthe fällt herunter... Die Orgel fängt an; die Sonne steht

hoch, einzelne langschiefe Strahlen spielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten sehr — Kirchgänger stellen sich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern sehen sehr scharf in's Gesangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkessel voran, dann Freunde, die sich oft umsehen nach dem Paare, das der Priester begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie sich nun Alles ordnet und der Priester an's Altar steigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichsten redet und wie er ihnen vorspricht von den Pflichten des Bundes und dessen Zwecken und wie sie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er sie dann fragt nach dem »Ja,« das so viel nimmt für ewige Zeiten und sie es ausspricht fest und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und thut's im Finale nach eurer Weise" . . . brach Florestan ab und riß in den Schluß des Allegrettos und das klang, als würfe der Küster die Thüre zu, daß es durch die ganze Kirche schallte. . . .

Genug. Florestans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt und die Buchstaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch sagen, aber es zieht mich hinaus. Und so wolle die Pause bis zu meinem nächsten Briefe im Glauben an einen schöneren Anfang abwarten!

Eusebius.

# Sonaten für Pianoforte.

## Felix Mendelssohn Bartholdy,

Werk 6.

## Franz Schubert,

1ste große Sonate (in A moll). Werk 42. — 2te große Sonate (in D dur). Werk 53. — Phantasie oder Sonate (in G dur). Werk 78. — 1ste große Sonate zu vier Händen (in B dur). Werk 30. —

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen, als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen am werthesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie recensiren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Plural-Krone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Compositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger componirt sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, Alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu recensiren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden und wie gescheut man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohns wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouverturen, vorkommen, so findet sich doch im Einzelnen so viel Eigenthümlich-Poetisches, daß die große Zukunft dieses Componisten allerdings mit Sicherheit voraus zu bestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufschauend und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum" aufwachen sehen und wie jene zu ihm sagen: „du bedarfst unserer nicht

mehr, fliege deinen eignen Flug," — indeß es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch Vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermüthig sinnenden der letzten Adur-Sonate von Beethoven, und der letzte im Allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbstständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich Alles wie in einer Frühlinglandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den Viele nur als Liedercomponisten, bei Weitem die Meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im Einzelnen beweisen, für wie hochstehende Werke wir seine Compositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, athmet alles dasselbe

Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, der keine Phantasie hat, seine Räthsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in Amoll. Der erste Theil so still, so träumerisch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der muthigen aus Ddur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwenglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possirlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Vanhalschen Schlafmützenstyl; Eusebius findet in den contrastirenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Compositionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Componisten würde man einen Lorbeer aus diesem einzigen Werke flechten! — im Schubertschen Kranz guckt es nur als bescheidenes Reis heraus; so sehr beurtheilen wir den Menschen und Künstler immer nach dem Besten, was er geleistet. —

Wenn Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch

origineller zeigt, als in seinen Instrumentalcompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbstständig eben so sehr. Namentlich hat er als Componist für das Clavier vor Andern, im Einzelnen selbst vor Beethoven etwas voraus (so bewundernswürdig sein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), — darin nämlich, daß er Claviergemäßer zu instrumentiren weiß, das heißt, daß Alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen. — Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im Allgemeinen noch etwas sagen, so wär' es dieses.

Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha lebende Menschengestalten. Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte. —

Und so sei er es, dem wir, wo die Jahresglocke schon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwiedern kann, so

bedenket auch, daß, wenn noch Solche leben, wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswerth genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer selbst gleich kommt, dem Höchsten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

# Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

---

## Componistenvirtuosen.

Es ist im Allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung spricht dagegen), daß der Componist seine Werke auch am schönsten und interessantsten darstellen müsse, namentlich die neusten, zuletzt geschaffenen, die er noch nicht objectiv beherrscht. Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt entgegen steht, erhält leichter im andern Herzen die idealische.

Euseb.

Richtig. Denn wollte der Componist, dem nach Vollendung des Werks Ruhe vonnöthen ist, seine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darstellung fixiren, so würde, wie einem angestrengten, auf einem Punct haftenden Augenpaar, sein Blick nur matter werden, wenn sich nicht verwirren und erblinden. Es gibt Beispiele, daß in solcher erzwungenen Operation Componistenvirtuosen ihre Werke völlig entstellt haben. Raro.

---

## Das Sehen der Musik.

Bei der Kalkbrenner'schen vierstimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs: „Ueber Reinheit der Tonkunst" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Concert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunstverständige Lady sich gegen allen englischen Ton auf die Zehen gestellt, die Hand des Virtuosen starr angesehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Versammlung gleichfalls gethan, und endlich Th. in's Ohr, aber mit Ekstase gesagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publicum (schloß damals Th.) murmelte leise nach: „Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu ꝛc." R — o.

Doch scheint dies das Publicum zu charakterisiren, das am Virtuosen, wie im Concert überhaupt, auch etwas sehen will. Euseb.

---

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künstlerwelt einmal ein Geschlecht der Bilsinger aufwüchse, das bekanntlich an zwei garstigen Uebersingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuosenwirthschaft vorbei. — Florestan.

---

## Das öffentliche Auswendigspielen.

Nennt es nun ein Wagstück, oder Charlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Accord von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt, wie einer aus der Phantasie? O, ich will aus Eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutscher — erstaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauspieler oder Declamator seine Rollen aus der Tasche, um sicherer zu tanzen, spielen, declamiren; aber ich bin wirklich wie jener Philister, der, als einem Virtuosen die Noten vom Pult fielen, und dieser trotzdem ruhig weiter spielte, siegend ausrief: „Seht! seht! das ist eine große Kunst! — der kanns auswendig!“ F—n.

---

## Das Anlehnen.

Würde ohne Shakspeare Mendelssohns Sommernachtstraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geschrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen sich manche Charaktere erst selbstständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt

haben, wie etwa der größere Shakspeare selbst, der bekanntlich die meisten Stoffe seiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E — s.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei. R — o.

---

## Rossini.

Allzu einseitig wäre es, alles Rossini'sche bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältniß zur Aufmunterung deutscher Leistungen stünde. Rossini ist der trefflichste Decorationsmaler, aber nehmet ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und sehet zu, was bleibt. Ueberhaupt wenn ich so von Berücksichtigung des Publicums, vom Tröster und Retter Rossini und seiner Schule reden höre, so zuckt mir's in allen Fingerspitzen. Viel zu delicat geht man mit dem Publicum um, das sich auf seinem Geschmack ordentlich zu steifen anfängt, während es in früherer Zeit bescheiden von Ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuschnappen vom Künstler. Und sag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (im gewissen Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der sein Herz nur in seinen Fingern hat — erhält dieser, sag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Thaler und Marschner für den

ganzen „Hans Heiling“ kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerspitzen. F — n.

## Rossini's Besuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um Ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag. E — s.

## Italiänisch und Deutsch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm seinen Farbenstaub, und seht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Riesengeschöpfen noch nach Jahrhunderten sich Skelette vorfinden, die sich mit Staunen die Nachkommen zeigen. E — s.

# 1836.

Monument für Beethoven. — Die Preissymphonie. — Ouverture zur schönen Melusine von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Kritische Umschau (I. Ouverturen, II. Concerte für Pianoforte, III. Trio's, IV. Duo's, V. Capriccio's und andre kürzere Stücke für Pianoforte). —

## Monument für Beethoven.

Vier Stimmen darüber.

---

### 1.

Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor mir — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel, und daneben einige Bäume.

Ein griechischer Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, schlug vor, den Berg Athos zu seiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig er ist es weniger, als diese deutschen Pfennigsubscriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ocean schläfst, daß wir Deutschen für die Schlachten, die du uns abgenommen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdest du aus dem Grabe steigen mit der strahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon“ und das Mausoleum bräche ja zwergig zusammen! Deine D moll-Symphonie aber, Beethoven, und alle

deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu setzen und du entgehst unsrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euseb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Carlsbader „Sprudel" versteinern liessest, wäre damit dem Comité gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie gesehen, die brennende Stirn nie in seine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben ..... Ich gehe langsam zum Schwarzspanierhause Nro. 200, die Treppen hinauf: athemlos ist alles um mich: ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner Cmoll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinander fallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein liesse, sich wenig um ihn bekümmere. — In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Symphonie: kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen und nun reißt es und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen an einander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: Niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Accorde der Symphonie dröhnen: das Publicum reibt sich in die

Hände, der Philister ruft begeistert: „das ist wahre Musik." — Also feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot sich ihm an: in einem schmerzlicheren Sinn starb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheschen Verse geschrieben stehen:

So lange der Tüchtige lebt und thut,
Möchten sie ihn gern steinigen.
Ist er hinterher aber todt,
Gleich sammeln sie große Spenden
Zu Ehren seiner Lebensnoth
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vortheil sollte dann
Die Menge wohl ermessen,
Gescheuter wär's, den guten Mann
Auf immerbar vergessen.

Florestan.

2.

Sollte aber durchaus Jemand der Vergessenheit entzogen werden, so mache man doch lieber den Recensenten Beethovens einige Unsterblichkeit, namentlich Jenem, der in der allgem. mus. Zeitung 1799, S. 151 voraussagt: „Wenn Hr. van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, welches u. s. w." Ja wohl im Gang der Natur liegt's und in

der Natur der Dinge. Sieben und dreissig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnenblume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Recensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subscription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen": ich sage, schon ein Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besondern Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethovensche Composition am ersten interessirt zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stun-

den lang forschte ich kreuz und quer, — ich fand kein „J. S. Bach“ . . und als ich den Todtengräber darum fragte, schüttelte er über die Obscurität des Mannes den Kopf und meinte: „Bach's gäb's viele.“ Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat und unter ihm brauset das Werk und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner varirten Choräle vor: der Text hieß „schmücke dich o meine Seele,“ um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen.“ Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen.

Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, — du aber, Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche; Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unsrer Kunst an; am Schillerschen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Guttenbergschen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermüthigen Lord Byronschen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann [1] sich ihrer an, unterrichtete sie und sie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter

---

1) Der Cantor der Thomasschule Hiller.

J. S. Bachs Fenstern und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohlthäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der ihr Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostyl würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Dannecker könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Symphonieen: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammen kommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in riesenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er schon im Leben that, er über Berg und Berg schauen könne — und wenn die Rheinschiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Riese bedeute, so kann jedes Kind antworten: Beethoven ist das — und sie werden meinen, es sei ein deutscher Kaiser. Oder wollt ihr für's Leben nützen, so erbaut ihm zur Ehre eine

Akademie: „Akademie der deutschen Musik" geheißen, in der vor allem sein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Musik nicht von Jedem zu treiben sei, wie ein gemein Handwerk, sondern von Priestern wie ein Wunderreich den Auserwähltesten erschlossen werde — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes sein wird!

Eusebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Florestan zertrümmert und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugniß wie echter Dankbarkeitbeweis für große geliebte Todte, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Florestan, gib auch zu, daß wir unsre Verehrung auf irgend eine Weise nach Außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Florestan, über die Sache wirfst, möchte sich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, so wie die Furcht, bei'm Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorsichtig lobe. Vereinigt euch also!

In allen deutschen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademieen, Concerte, Opern-

darstellungen, Kirchenaufführungen veranstaltet werden; auch scheint es nicht unpassend, bei größern Musik- und Gesangfesten um eine Gabe anzusprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichst angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Cassel, Hummel in Weimar, Mendelssohn in Leipzig, Reissiger in Dresden, Schneider in Dessau, Marschner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgard, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warschau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueschingen, Weyse in Copenhagen, Mosevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Carlsruhe, Dorn in Riga — — seht da, welche Reihe würdiger Künstler ich vor euch ausbreite und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und so möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidalische Masse den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über Alles ehren, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren. Raro.

---

# Die Preissymphonie.[1]

## 1.

Da mancher wache Traum in meinen Aufzeichnungen steht, was sollte ich mich lange besinnen, einen wirklichen nächtigen hinzuzufügen, und hier niederzulegen, daß ich diese Nacht den Preis zu verdienen meinte, den der Wiener Kunstverein auf die beste Symphonie gesetzt hatte. Einig war ich mit mir selbst, daß die Wiener Herren Urtheiler diesesmal sich dem neuen in Frankreich blühenden Kunstgeschmacke, der auch hier und da schon in Deutschland zu spuken beginnt, hinneigen würden, und daß ich mir desfalls nur diesen anzueignen habe. Im Traume geschieht dies noch viel leichter als im Wachen und nachdem ich geschwinder mich umgegossen als ein anderer nur das Hemde gewechselt, fuhr ich fort: Gluck, der Ritter, als er seine Iphigenia schuf, setzte sich auf frischgrüne Wiesenmatten, unter deren Blüthendolden er seine Cham-

1) Des Verständnisses der Recension Nr. 2. halber war es nöthig auch obige von Gottschalk Wedel (A. v. Zuccalmaglio) hier abzudrucken.

pagnerflaschen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtstille und in öden Sälen eingesperrt, indeß Cimarosa im Saus und Brause eines fröhlichen Gesellenschwarmes die Gedanken zu seiner heimlichen Ehe auffaßte; Sacchini ließ sich zu seinen Werken durch die Gesellschaft seiner jungen Frau begeistern, während Traetta sich in den Säulenwald der Dome schlich, dort sich seinen Gedanken zu überlassen; dem alten Paer floß erst der Quell seiner unerschöpflichen Weisen, wenn er seinem Freunde gegenüber saß, und Vater Haydn mußte sich sein Perückchen zurecht kämmen und sich geschniegelt und gestriegelt an sein Clavier setzen, um in sein Tonreich einzugehen. Zingarelli las die Kirchenväter, um sich für sein Romeo und Julie Gedanken zu schöpfen, wogegen Marcantonio Anfossi sich die Tafel mit duftenden Gerichten belastete, und Kapaunbraten und Spanferkel nach dem Tacte seiner Begeisterungen verarbeitete. Mozart sammelte, eine Elfenseele in lichten Mondnächten, in Zauberhainen die strahlenden ewig thaufeuchten Blüthen seiner Kunst, indeß Rossini schrieb, wann, wo, wie, und wofür man es nur haben wollte, und Paesiello am liebsten auf der Gedankenjagd im Anstand lag, wo ich eben jetzt liege, im Bette. Keiner all dieser Künstler aber nebst den vielen ungenannten, nicht minder gefeierten, stand auf dem rechten Standpunct, eine solche Symphonie zu setzen, wie die, welche mir jetzt im Kopfe summt, und wie sie unsre neusten Fortschritte erheischen. Dazu muß man den Rabenstein besuchen und auf das Hochgericht stei-

gen. Alle gewöhnlichen Beziehungen des Lebens sind längst so oft abgehaspelt, daß keiner sie mehr niederschreiben, geschweige lesen möchte, daher spinnen jetzt die Belustigungsschreiber Außerordentliches, und Paris liefert uns saubergeschriebene Pulververschwörungen, Höllenmaschinen, und Schandpfähle, die auf einen ordentlichen Mann ihren Eindruck nicht verfehlen. Von der Tonkunst gilt dasselbe; und wir Deutschen sind alte Perücken, wenn wir glauben, daß es mit den Bardieten (das Wort scheint mir für Symphonie nicht unpassend) unseres Haydn, Mozart und Beethoven rein abgeschlossen, daß überhaupt etwas Würziges an diesen Sachen sei, und daß sich die feingebildete Menge dafür geben könnte, so etwas anzuhören. Eingestehen laßt uns, daß uns der Franke Berlioz eine neue Bahn gebrochen, und daß dieser erst recht ausgeführt hat, wonach der gute Vater Haydn in seiner Kindersymphonie tappte, wonach Beethoven in seiner Schlacht bei Vittoria spürte.

Was vor Allem zu beachten, ist dies, daß ein gutgewähltes Schild immer den Gasthof und den Laden füllt, und daß die Menge sich nicht allein mit Broten, sondern auch mit Worten abspeisen läßt; Ueberschriften sind uns also für unser Werk nöthig, und wahrlich tüchtige; statt aber nun meinen Bardiethelden im Opium sich übernehmen zu lassen, statt ihn auf die Galeere zu liefern, oder nach dem Blutgerüste zu fahren, statt überhaupt einen solchen mir zu suchen, wähle ich blos sinn=

reich einen Namen, der für die ganze Handlung schon Vollgültigkeit und Deutung hat.

Lamennais werde ich meinen Einleitungssatz, meinen langgehaltenen, oft kraus unterbrochenen überschreiben und drinnen so toll drauf lossetzen, daß ich dem wunderlichen Heiligen, der mein Schirmvogt, keinen Aerger mache. Balzac dann sei der Fluß, in den diese erste Auftauchung übergeht. Da mengt sich schon lustiger das Leben, und der Teufel und ein bischen Tollheit mischt sich drein, was die gute Wirkung nicht verfehlen kann; besonders da ich im nun folgenden Satz, im langsamen, Victor Hugo dagegen stelle, und unter seinem Banner einen Todtentanz beginnen lasse, wie ihn noch kein Holbein gemalt hat. Mein Menuett wird nicht vergessen und damit ich ihn recht lüderlich setzen kann, widme ich ihn der Frau Dudevant, jener geistigen Dodekamechana, jener Bajadere des Tages, die mit ihrem sinnbildlichen Beinaufheben die feingebildete hohe Welt entzückt, bis ich in meinem Schlußsatze Sue hinaufbeschwöre, Eugen Sue, — bis ich den Strom meiner Weisen steigere bis zu dem Flibustier-Gelag, das ich mit den Ausbrüchen ihrer viehischen Wuth und Grausamkeit würze, und mit den Flammen von Lima wie mit einer bengalischen der Bühne beleuchte. Hölle und Teufel, das wird ein Meisterstück werden! Mozart und Beethoven liegen schon unter mir wie stille himmelspiegelnde Alpenseen und Haydn wie eine Sennenhütte, vor mir Lauwinendonnernden Gletscher. Drauf los gearbeitet! Sauer

darf ich es mir nicht werden lassen. Ja ich fühl' es ordentlich, wie leicht diejenigen arbeiten, die sich die Ueberflieger zu nennen belieben, wie schöpfungskräftige Geister über alle Gesetze und Satzungen wegsehen, an denen die gewöhnlichen matt anlehnen, und abreiben. Nein, alles so obenweg nur hingeworfen, wie mit dem Besen zusammengekehrt, um daß es nur um so neuer, so großgedachter klingt, — und Satzfehler, Quinten und Octavengänge nur frisch stehen lassen, wie Unkraut in der üppigen Saat! Denn niemand weiß noch, was ein gutes Ohr sich alles gefallen lassen kann. Die altflorentinischen Maler der angeblich verdorbenen Schule malten in Kellern, um alle Lichtwirkung so kräftiger und vorherrschender zu machen; Tonsetzer unseres Schlages sollen in Stampfmühlen und Eisenhämmern schreiben, damit nach dem Gepolter sie die Süßigkeit einer Weise schätzen lernen und lehren. Bisher hat es immer schwache Seelen gegeben, die den Fluß, den Strom eines Satzes für etwas Rechtes hielten, und gerade übersahen, daß Geistiges, statt zu fließen, in tausend Richtungen auf zum Himmel spritzet, — wie welche, die ihre Geistesarmuth unter einer gewissen Einheit versteckten, die mir äußerst vertrackt vorkommen will. Ich wie jeder Mann des Tages will sich erlustiren und Neues ist sein Begehr, und wenn so in meinem Bardiet eine Weise nach der andern aufthaut, wie weiland die eingefrornen in Münchhausens Posthorn, so wird mir die schöne Welt Dank wissen. Was kann lästiger sein für Manche, als

wenn sie im Kreise von ein paar Gedanken, die freilich oft tüchtig aus- und durchgeführt werden, herumschweben müssen; indeß sich auf unsre neue Weise wie an einer Festtafel alles von der Suppe bis zum Nachtische zu, mit immer neuem Reize genießen läßt. Geist ist die Hauptsache und den zu zeigen, muß man nicht faul sein. Ist man aber einmal im Arbeiten, muß man auch denken, was man vor sich hat, darf man die bunte Menge der Tonzeuge nicht unbenutzt lassen, und wie ein Sturm, so durch den Paukenwirbeler, wie durch den Geiger durchfahren. Neue Tonzeuge für die Tonbühne zu erfinden, möchte schwer halten, wie nöthig sie auch unser einem werden, seiner Gedankenwirbel sich alle zu entladen; aber gewissermaßen kann man doch zum Ergänzen kommen, wenn man bemerkt, daß jedes Tonzeug, über Gebühr angestrengt, außer seiner Bahn getrieben, wieder frisch als etwas Neues dastehen, für eine neue Erfindung gelten kann, was mancher Schwachkopf, der kopfschüttelnd in eine unserer Partituren (Allstimmen und Stimmenall) blicket, schwer verdauen kann. So mache ich die Trompete zur Clarinette, Clarinette zur Flöte, Horn zur Oboe, Baß zur Geige und umgekehrt, und schaffe mir derart durch Stimmenverwechselung die Menge zur tausendstimmigen um, und so muß mir der Preis werden selbst vor denen, die vom Seineufer aus den Leuten Sand in die Augen streuen. —

Gott weiß, was ich zusammengesetzt, wenn ich nicht aufgewacht wäre. Mein erster Blick aus dem Bette fiel

gerade auf die Zeitung, die mir sagte: daß meine Anstrengung zu spät, und daß wirklich der Preis durch einen Landsmann, durch Lachner in München, gewonnen sei. Herzlichen Handschlag meinem deutschen Bruder, obschon sein Kunstwerk, das mir noch unbekannt, in einem andern Geschmack gesetzt ist, als das von mir entworfene. Auch ist mit dem Erwachen meine Nebenbuhlerschaft so stark nicht mehr, und gerne will ich mich mit ihm von den Tagesgötzen wegwenden, zu den alten Lichtern, unter denen die Wolken nur wegziehen können. Schön und rühmlich ist es, mit ihnen die Kunst, einen erhabenen Hain Wingolf, von den Verirrungen des Lebens, von allen Anklängen eine Geistessprache rein zu halten, statt sie hinunter zu ziehen in die Kothbefleckte Bahn und sie zur Magd der niedern Leidenschaften zu machen. —

2.

Wie unser sanfter Gottschalkischer Wedel ordentlich in Wuth gerathen ist über den Franken Berlioz. So fromme Dorfküster, als du, sind wir freilich nicht Alle in der Kunst und die Völker beten die Gottheit verschieden, ja jeder Mensch sie anders an. Berlioz, wenn er noch oft Menschen schlachtet am Altar oder sich toll gebehrdet wie ein indischer Fakir, meint es eben so aufrichtig, als etwa Haydn, wenn er eine Kirschblüthe darbringt mit demüthigem Blick. Gewaltsam wollen wir aber Niemanden unsern Glauben aufdringen.

Was nun den Messias, den du in der Symphonie von Lachner anzukündigen hofftest, anlangt, so irrtest du leider und könntest sie nur darum lieben, weil von V. Hugo'schem oder Lamennais'schem Geist, der dir ein solcher Gräuel, in ihr allerdings nichts anzutreffen ist, wenn ich sie auch in etwas den Meyerbeer'schen Halbgeschöpfen beizählen möchte, jener Gattung, wohin z. B. Seejungfern, fliegende Fische &c. gerechnet werden, die ihrer Gestaltung halber die Menge wohl eine Weile erstaunen kann, die in der That aber nur die unschönen Uebergänge der Schöpfung bilden. Mit klarerem Worte, die Symphonie ist styllos, aus Deutsch, Italiänisch und Französisch zusammengesetzt, der romanischen Sprache vergleichbar. Von deutscher Weise benutzt Lachner zu den Anfängen, zu canonischen Nachahmungen, von italiänischer zur Cantilene, von französischer zu den Verbindungssätzen und Schlüssen. Wo dies mit so viel Geschick, oft Schlag auf Schlag, wie bei Meyerbeer, compilirt ist, mag man es bei milder Stimmung noch anhören; wo man sich dies aber bis zur Langeweile bewußt wird, wie es auf dem Gesicht des Leipziger Publicums zu lesen war, so kann nur die nachsichtsvollste Kritik nicht geradezu verwerfen. Und diese nach allen Seiten hin getriebene Breite ist es, weshalb sich die Symphonie auch nicht einmal beim Publicum einschmeicheln wird, selbst wenn Kenner und Künstler das Auge zudrücken wollten. In einem andern Sinn, als Jemand sagte, daß er während des zwanzig Systeme großen

Adagio's eines Es dur-Quartetts von Beethoven ein ganzes Jahr lang geschwelgt zu haben glaubte, glaubt man in der Symphonie eine ganze endlose Ewigkeit hinzubringen. Zu dieser unnöthigen äußerlichen Ausdehnung (die letzte große Symphonie von Beethoven hat 226 Seiten, die Preissymphonie aber 304) kömmt aber vollends niederschlagend eine Einförmigkeit an Rhythmus, wie man es selten finden wird. So bewegt sich der erste und zweite Satz durchgehends in dem bekannten mit drei Achteln Auftact anfangenden Rhythmus, dem freilich (wie man sich vielleicht aus einer Bemerkung im Triocyklus dieses Bandes entsinnen wird) schon viele Componisten als Opfer zugefallen sind. Wäre er etwa wie in der Cmoll-Symphonie von Beethoven durchgeführt, so wäre kein Grund da, warum man dem Componisten dafür nicht zu Füßen fallen sollte. Hier aber dürfen wir der Wahrheit gemäß nicht verschweigen, daß der Gehalt der Gedanken überhaupt von so wenig Schwere, daß er, in der Verarbeitung sich immer mehr verdünnend, endlich zur gänzlichen Oede und Leere verschwindet. Dies namentlich im Adagio, dessen Sinn z. B. in dem ersten Theil des Schubert'schen Sehnsuchtswalzers hundertmal kürzer ausgedrückt ist, als in dem hundertmal längern Satz, der auf jeder Seite endet und nirgends enden will. Gäbe es grobe Schnitzer, Formenschwächen, Extravaganzen, so ließe sich darüber sprechen, bessern, aufmuntern; hier aber kann man nichts sagen als etwa „es ist langweilig,“

oder „recht gut," oder seufzen, oder an etwas Anderes denken.

Das Beste, das Frischeste enthält der erste Satz der Symphonie; in ihm spricht sich doch eine Art Leidenschaft aus, wenn sie vielleicht auch nicht auf den poetischsten Hebeln ruht. Es meinte sogar Jemand „der Anfang drücke offenbar das Ringen nach dem Preis aus, während im Adagio leise Zweifel, im Scherzo jedoch wieder ein Schimmer von Hoffnung aufstiege, die sich im letzten Satz zur fröhlichsten Zuversicht verwandele." Die prosaische Bemerkung bei Seite gesetzt, so scheint es auch wirklich natürlich, daß unter ähnlichen Umständen hervorgerufene Werke immer etwas Befangenes, Aengstliches an sich haben werden und daß viele der Bewerber ganz andere Symphonieen erfunden hätten ohne den köstlichen Nebengedanken an den Kranz. Wollte man künftighin einen Preis auf schon vollendete einzusendende Werke setzen, so wäre dadurch vielleicht mehr gefördert. Wie dem sei, so müßte man sich wahrhaft betrüben, wenn sich, was jetzt freilich nur unter Schwierigkeiten zu ermitteln wäre, nicht wenigstens im Einzelnen Origінelleres, Vorzüglicheres unter der großen Zahl der Arbeiten gefunden haben sollte, — schon der edeln Absicht halber, die doch die Preisaussteller unleugbar hatten, und die auf diese Weise, wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunst, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeschlagen ist. Glaube Niemand, daß wir die Symphonie einem strengern Maß-

stabe unterworfen, weil sie selbst eine so vielen andern vorgezogene, oder daß wir sie vielleicht auch mit gespannterer Erwartung, als wie jede andere Composition, angehört und durchgelesen hätten. Jede Anzeige einer neuen Symphonie ist ein Fest für uns und nur mit günstigstem Vorurtheil nehmen wir jedes Werk solchen Umfangs in die Hand. Der erste Satz, voll schöner Einzelnheiten (wie z. B. einige Crescendo's, die imposante Melodie der Baßinstrumente, die aber, unbegreiflich, bei der Wiederholung von den höchsten beantwortet wird), aber auch voller langweiliger Schwächen (wie die ewige Wiederkehr gewisser harmonischer Perioden, gewöhnlichste Nachahmungen, sogenannte Rosalien) machte unsre Hoffnung schon etwas schwankend, zumal wir sahen, daß, was äußeren Kraftaufwand anlangt, in den künftigen Sätzen nicht leicht weiter gegangen werden konnte. Im Adagio fielen aber alle Hoffnungen in Trümmer. Da die beiden ersten Sätze fast keinen einzigen lebendigen Staccatogedanken brachten, so sahen wir wenigstens im Scherzo (dessen Tempobezeichnung beiläufig gesagt ein Druckfehler ist) auf einen Gegensatz auf. Aber auch ihm fehlt aller Humor, dem Trio sogar aller Geist. Im letzten Satze endlich erscheinen zwei hübsche Hauptmotive, die gut in einander verwebt und nach hergebrachter Art fugatoartig verarbeitet werden. Die Empfänglichkeit des Publicums hatte aber bereits so sehr abgenommen, daß selbst die stärksten Massen

jeden Eindruck auf Ohr und Herz verleugneten. Und so klatschten Einige, was wohl auch der übrigens tadellosen Aufführung galt: bei weitem die Meisten aber waren der endlichen Erlösung froh.

## Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusina.

### Von F. Mendelssohn Bartholdy.

(Zum erstenmal in Leipziger Concerten gehört im December 1835.)

---

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß sie nicht dahinter kommen können, welche der Ouverturen von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu thun und zu beweisen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Florestan theilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die stärkste), in Fingaller (nicht die schwächste, namentlich beim andern Geschlechte) u. s. w. ein. Die der Melusinisten möchte man allerdings die kleinste heißen, da sie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutschland gehört worden ist, und England, wo die philharmonische Gesellschaft sie als ihr Eigenthum zuerst aufführte, nur im Nothfall als Reserve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Complimente machen will. Wie dies schon bei der

Sommernachtstraumouverture der Fall war (wenigstens erinnere ich mich über selbige nur poetische Recensionen [wär's kein Widerspruch] gelesen zu haben), so jetzt wieder bei der zum Mährchen von der schönen Melusina.

Wir meinen, daß, sie zu verstehen, Niemand die breitgesponnene, obwohl sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck zu lesen, sondern höchstens zu wissen braucht: daß die reizende Melusina voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem schönen Ritter Lusignan und ihn unter dem Versprechen freite, daß er sie gewisse Tage im Jahre allein lassen wolle. Einmal bricht's Lusignan — Melusina war eine Meerjungfrau — halb Fisch, halb Weib. Der Stoff ist mehrfach bearbeitet, in Worten, wie in Tönen. Doch darf man eben so wenig, wie bei der Ouverture zu Shakspeares Sommernachtstraum, in dieser einen so groben historischen Faden fortleiten wollen.[1] So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und der lockenden hingebenden Melusina; aber es ist als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in Allen jene lustigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von

---

1) Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouvertüre zur Melusina eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch „Hm — eine Mesalliance." —

dem Leben tief unten im Wellengrund, voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die thurmhoch über einander gebaut u. s. w. — Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouverture von den frühern, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Mährchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher scheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik, als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouverture (wir gestehen es) bei weitem besser, als diese Beschreibung davon. —

Was sich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die musikalische Composition sagen läßt, beschränkt sich auf das, was sich von selbst versteht, — daß sie von einem Meister in Handhabung der Form und der Mittel geschrieben ist. Das Ganze beginnt und schließt mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einige Mal auftaucht und hier wirkt sie, wie schon angedeutet, so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich von da wo es von As durch G nach C modulirt. Der Rhythmus des Ritterthemas in Fmoll würde durch ein noch langsameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anschmiegend klingt uns noch die Melodie in As

nach, hinter der wir den Kopf der Melusina erblicken. Von einzelnen Instrumentaleffecten hören wir noch das schöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Accorde bildet; — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouverture im Sechsachtel-Tacte geschrieben, woran wohl das zu rasche Tempo der ersten Aufführung, die ohne Beisein des Componisten Statt fand, Schuld war. Der Sechsviertel-Tact, den wir dann in der Partitur sahen, hat allerdings ein leidenschaftloseres, auch phantastischeres Ansehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indeß dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es scheint dies Vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in diesem Falle nur aussprechen, nicht als richtig beweisen können. So oder so geschrieben bleibt die Ouverture wie sie ist. — 2.

# Kritische Umschau.

---

## I.

### Ouverturen.

**Erste Ouverture von J. W. Kalliwoda, W. 38.**
**Zweite Ouverture von demselben. W. 44.**

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisirt. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunctler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Symphonieen sind Blitze, die einmal an römischen und

griechischen Ruinen hingleiteten. Sonst hat man von ihm als Republicaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungssätze zu dieser oder jener öffentlichen Zusammenkunft mögen diese Ouverturen gut geheißen werden. Das Volk will dabei so wenig wie möglich nachdenken. Es gibt noch dies und das vor Schauspielanfang, vor dem eigentlichen Concert abzumachen — da sind denn musikalische Allgemeinheiten, leichte, hübsch gestellte Redensarten am rechten Ort.

Das erste Violinthema der ersten Ouverture ist in der Art, wie sie durch Spohr und Weber bei Marschner, Reißiger, Wolfram angeregt worden. Das zweite in der gewöhnlichen Durtonart der Oberterz nicht neu, aber gut singend. Der Mittelsatz aus der Figur im einleitenden Adagio entlehnt, gut eingefügt, wenn auch nicht hoch contrapunctisch. Etwas zu kurz abspringende Cadenz in der Wiederholung des ersten Violinthemas. Alles wie vorher in der transponirten Uebergangwendung nach dem zweiten hin. Anspannung durch ein più mosso. — Die zweite scheint nur eine Zwillingsschwester der ersten, sonst freundlich genug mit italiänischen Augen sehend. Hat man über die eine gesprochen, so läßt sich wenig über die andere sagen. Als schöner ist das zweite Thema auszuzeichnen. Die Sextolen im Adagio sind keine, sondern Triolen. Wie oft soll man auf den Unterschied aufmerksam machen! —

### J. Moscheles, Ouverture zu Schillers Jungfrau von Orleans. W. 91.

Die Armuth der wörtlichen Beschreibung fühlt man bei seinen Lieblingsstücken am lebhaftesten; diese Ouverture gehört zu unsern und nicht nur unter den Compositionen von Moscheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — so viel wir wissen, der ersten in Deutschland — das Publicum dieser gebildeten Stadt sich theilnahmloser bezeigte als die Composition verdiente, so ist das erklärlich. Vielleicht dachten Viele an die Schillersche prächtig costümirte Tragödie, während unsre Musik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenschaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geschichte interessiren sollte, nicht die Person des Erzählers. Es ist mir bei dieser Musik immer als läse ich in einer alten Ritterchronik, die sauber mit gothischen Buchstaben geschrieben und alterthümlich bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Componisten selbst wie wehmüthiger ums Herz an der schönen Stelle, wo Flöten und Clarinetten von oben herab rufen, — derselbe Augenblick, wo die Schillersche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" u. s. w. Wollte man sonst Gestalten suchen, so würde man leicht die demüthige Helden-Jungfrau, den ritterlichen Talbot u. A. erkennen können. Hier thut bei Jedem die Phantasie das ihrige; darin aber werden Alle übereinstimmen, daß

die Ouverture kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, so sehr scheint sie uns von dessen Geiste durchdrungen.

Von einem Orchester, das mir die Ouverture zu Dank spielen sollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrschen der Noten, ja mehr als blos feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Musik sein, worauf man nicht klatschen dürfte, eine Musik, deren Bedeutung uns erst nach ihrem Verklingen aufginge und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuosität auf Beifall resignirt, durch eine gleichsam erzählende Darstellung, die nicht sich, sondern die Begebenheit allein hervorzuheben gesucht hätte. —

---

### H. Marschner, große Festouverture (in D.).
### W. 78.

Vor Marschners Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieser Ouverture thun wir's gar nicht. Es ist sehr zu wünschen, daß das Fach der Dutzend- und Juste-Milieu-Ouverturen; in denen 1/4 italiänisch, 1/4 französisch, 1/8 chinesisch, 3/8 deutsch und die Summe null ist, nicht noch auch von unsern besten Componisten cultivirt werde. Lieber lauter Rossinis, als Leute, die es Allen recht machen wollen. Hielten wir Marschner nicht für einen guten Königlichgesinnten, so könnten wir übrigens in seinen Gedanken über das God

save the king (namentlich im Allegro, wo es verkürzt englisirt erscheint,) ganz andre erblicken als enthusiastische. Doch das gehört vor ein anderes Gericht. 12.

---

**Hector Berlioz, Ouverture zur heimlichen Behme (Ouverture des Francs-Juges). W. 3.**

Die Wahl der Stoffe, die sich Berlioz als Hintergrund seiner Musik stellt, verdient an sich schon den Beinamen des Genialischen. So schrieb er Compositionen zu Goethe's Faust, zu Moore's Gedichten, zum König Lear, zum Sturm von Shakspeare, zu Sardanapal, zu Childe Harold von Lord Byron. Von der obigen Ouverture weiß ich nicht, ob sie eine freie Concertouverture ist oder ein Drama einleiten soll. Indeß bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter scharf genug. Sie ist, wie sich der Leser aus einer frühern Lebensskizze über Berlioz entsinnen wird, in einer kritischen Epoche seines Lebens entstanden und trägt davon die Spuren. Freilich ist das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Componist den Arrangeur gerichtlich belangen könnte und allerdings mag sich wohl keine Orchestermusik schwerer zu einem Arrangement eignen, als Berliozsche. So viel aber die Phantasie das Orchester nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es sich wohl der Mühe eines deutschen, die Ouverture aufzuführen, wär' es auch nur, um die Extreme der französischen

Musikschulen, der Auberschen und dieser, daraus zu sehn. So federleicht scribisch jene, so ungeschlacht polyphemisch diese. Cantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonieen und über Sansculottismus schreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouverture etwa mit der Mozartschen zum Figaro vergleichen zu wollen. In der festen Ueberzeugung jedoch, daß gewisse Schulbank-Theoristen viel mehr geschadet als unsre praktischen Himmelsstürmer und daß Protection elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung solcher poetischer Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unsre Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Compositonen von Berlioz mit unsrer kritischen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im Voraus gesagt, daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt.

---

## II.

### Concerte für Pianoforte mit Orchester.

**C. H. Schornstein, erstes Concert mit Begleitung des Orchesters.** 1stes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt stände, wäre der Schüler Hummels zu errathen gewesen. Warum aber solche Zusätze, die nur auf Vergleiche zwischen Lehrer und Schüler führen? Mag es bescheiden sein, so

geht es doch die Oeffentlichkeit und die Kritik nichts an, die sich dadurch weder zum Für noch zum Wider bestechen läßt und sich an die Selbstständigkeit der Leistung allein zu halten hat. So lange aber überhaupt der Künstler von dem Werke, das er zum Druck gibt, nicht die Ueberzeugung hegt, daß er damit nicht blos die Masse vermehre, sondern auch geistig bereichere, so lange warte und arbeite er noch. Denn was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir frischer von der ersten Quelle weg genießen? — Selbstständigkeit fehlt nun allerdings auch unserm Concert; indeß besitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er sie mit dem Verluste jener sich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozart'schen Schule und namentlich in den Hummel'schen Compositionen so bewundernswerth, die Schönheit der Form, finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachschnitt der Manier, sondern als wirklich dem Componisten eingebornen Sinn für Verhältniß und Einheit. Damit ist schon viel gewonnen und der Jünger wenigstens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligste verdeckt. Gibt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltsam wegreißen, viele, die weder zum einen noch zum andern Kraft haben, so bleibt doch der Weg, den unser Componist betreten, der sicherste und heilbringendste. Strebt er aber nicht

weiter, so soll es nicht unsere Schuld sein, die wir ihm nur Energie und eine gewisse Selbsterhebung zusprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht. —

Der Beisatz „erstes" Concert läßt auf späterfolgende schließen; vielleicht daß der junge Künstler einiges aus diesen Zeilen für sich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet sich wie gesagt nichts einzuwenden; er ist der der besten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und schließt sich natürlich aneinander und zusammen.

Die einzelnen Gedanken des Concertes, die Art, wie sie vorgebracht, dargestellt und gewendet, erhebt sich weder zum Außerordentlichen noch sinkt sie gerade zum Gemeinen herab. Ueberall aber wünschten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erste Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichste; wodurch sich aber das Talent Achtung und seinem Werke Dauer verschaffen kann, das Detail, muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Interesse, was die Conception des großen Ganzen nicht gibt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Passagen, Reiz des Accompagnements zu Gesangstellen, Colorit in den Mittelstimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderstellung und Verbindung verschiedener Gedanken, sei nun davon in das Orchester oder in die Solostimme, oder in beide gelegt. Von alle diesem kommt wohl hier und da Einzelnes vor, selten aber in dem Grade, daß man nicht

dabei dächte, es könne noch anders und noch besser gemacht sein. Dem Componisten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitschweifig würde, Alles gern nachweisen; glaube er nur, daß, wo die Phantasie nicht ausreicht, der Verstand noch Erstaunliches zu Wege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Componisten einschüchtern, so geben wir ihm einen andern, scheinbar fast entgegengesetzten Rath, den, sich nicht zum Schaffen anzustrengen, nicht täglich zu componiren, sondern durch Ruhe die Kräfte zu sammeln, das Bedürfniß, sich mitzutheilen, zu steigern und dann ohne Zögern sich seinem guten Geiste hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Componisten, die, wenn man sie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebten-Namen abwickeln, mit einigen Symphonieen anfangen, und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie solches zuletzt bankerott machen werde, so bekömmt man zur Antwort: „daß man sich heut zu Tage in allen Genren versuchen müsse" u. dgl. — oder am häufigsten gar keine. Verzichte aber unser Componist auf diesen Ruhm der Productivität und gebe er, da er die Kräfte dazu besitzt, statt mehrer matten, ein gesundes, wohlgerathenes Werk. —

## Theodor Döhler, erstes Concert mit Begleitung des Orchesters. 7tes Werk.

Vier Fünftel der neusten Concerte, von denen wir unsern Lesern noch berichten werden, gehen in Moll, so daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonsystem verschwinden. Als ich nun beim Aufschlagen des Döhlerschen Concerts A dur, die Tonart, die vor allen überströmt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel schon im Voraus Lorbeerzweige fand, so hoffte ich endlich einem freundlichen Menschen zu begegnen, der mir Vieles von dem schönen Italien, wo er so lange gereist, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es auch ganz leidlich, doch schon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite spielte, einige hoffende Blicke auf die nebenstehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugniß geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunst habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geschenkt, wenn auch keine verschwenderischen, weshalb er um so besser Haus zu halten. Denn schreibt jemand ein lustiges Rondo, so thut er Recht daran. Bewirbt sich aber jemand um eine Fürstenbraut, so wird vorausgesetzt, daß er edler Geburt und Gesinnung sei; oder, ohne überflüssig bildern zu wollen, arbeitet jemand in einer so großen Kunstform, vor welche die Besten des Landes mit Bescheidenheit und Scheu treten, so muß er das wissen. Und das ist's, was hier so aufbringt.

Bemühten sich doch selbst die talentvollsten Tagescomponisten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Werthvolleres zu liefern. Muthet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloserer zu, was nicht einmal seine Schutzpatrone, so verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geschieht. Zum Besten des Componisten aber füge es sein guter Geist, daß ihm dieses Blatt noch ehe er zum zweitenmal seine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unsre Bitte in Betrachtung ziehe, auf zwanzig Meilen im Umkreise das Land zu meiden, das uns unsre jungen, kräftigen Musiker fast immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückschickt. Italien hat seine Zaubergesänge, aber auch seine Componisten dazu, so daß es gar nicht nöthig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen stellen, im herrlichsten Falle unser eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden solche Ueberläufer gemessen werden. Wollt Ihr aber dort für Euch nützen, so bringt wenigstens so viel Einsicht mit hin, daß Ihr über einem Gewinn nicht zehnfachen Verlust zu bedauern habt; also opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch Du, lustige Kaiserstadt, die Du übrigens manchen trefflichen Künstler zu den Deinen zählen magst, erinnere Deine jungen Künstler öfter daran, daß in Deinen Mauern einer der größten Menschen der Zeit gelebt, als daß Du sie in Deiner liebens-

würdigen Bonhommie antreibst, einen Weg fortzusetzen, der zuletzt auf eine Triebsandbank hinausläuft, in die sie himmlisch leicht und unter Deinen tausendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einsinken!

---

**C. E. Hartknoch, zweites großes Concert mit Begleitung des großen Orchesters. 14tes Werk.**

Es ist leichter gesagt als bewiesen, daß wir alle zur rechten Zeit stürben. Gewiß hat auch in diesem Künstler der Tod die Thätigkeit eines Talents gebrochen, das sich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar schwebt über dem ganzen Concert ein gewisser Todeszug; einmal zeigt er sich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft, einmal überkömmt es ihn sehnsüchtig und alsdann schreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt sein letztes Vermächtniß empfehlen; — indeß kann auch die eingetretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten mehr zu sehen, als das Concert davon enthält. Wie dem auch sei, so bleibt diese Arbeit seine bedeutendste und war ihm selbst sicherlich der Liebling, auf dessen Bildung er seine meisten Stunden gewendet. Was er an Kenntnissen und Erfahrungen besessen, hat er in diesem Stücke vorzugsweise niedergelegt und that er es fast zuviel, so daß oft eines das andere erdrückt, so wollen wir es ihm als besten Willen anrechnen, nichts unterlassen zu haben, was, seiner Meinung nach, diesem

Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieses Werkes deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet sich so gut zur Belehrung als dieses.

Einestheils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, anderntheils zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Muth einer kampflustigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus, setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieses Zweifeln zeigt sich gleichsam summarisch an jedem Ende der verschiedenen Sätze. Der ganze Charakter des ersten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er sich, in den Schluß einige hellere Dur-Töne zu bringen und gibt so einen unangenehm halben Eindruck, gegen den sich nur das Ohr des Componisten durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Dur-Schluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von Neuem auf, wo sich die Stimmung

leise abdachen sollte. In solchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie die Hausfrau Molieres, d. h. Jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Kosten der Natürlichkeit durch Zierrath oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht, mehre Beispiele solcher hypochondrischen Unsicherheit nachzuweisen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den ursprünglichen Anfang des Pianofortesolos acht Tacte später vermuthe, so auffallend stehen diese außer dem Zusammenhang des Ganzen. Vielleicht schob er sie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des H moll-Concertes von Hummel, seines Lehrers, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man sieht, und dann ist eine zufällige Reminiscenz immer besser als eine verzweifelte Selbstständigkeit. Wie leicht und schön ließ sich (vom Buchstaben B an) in G moll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieses eingesetzten Stückes fällt eben so sehr auf, wo er es Seite 14. wiederbringt, anstatt von System 5. Tact 1. gleich in das Tutti zu springen. Offenbar that er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und so schön solche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künstler gelingen und so ätherisch sie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, so muß sich der Jüngere wohl hüten, ins Kleinliche zu fallen und durch solche zierliche Verhältnisse den innern Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man solche und ähnliche Mißgriffe ab, die indeß hier, wie gesagt, aus dem gutgemeinten Grund entstanden sind, auch im Kleinsten Ausgearbeitetes und Kunstmäßiges zu liefern, so bleibt noch so viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künstler bedauern, dem, wie es scheint, Anregung und Anerkennung gemangelt und der auch von diesen Worten nichts mehr hört. — Im Leben schon von seiner Heimath getrennt und auf sich angewiesen, träumte er vielleicht von jenem schwärmerischen Jünglinge, den wir Chopin nennen — und wie der Traum oft in entgegengesetzten Bildern spielt, so ist's als drohte ihm deshalb sein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, sich nicht abwenden zu lassen vom Glauben seiner Väter; und als er aufwachte, war das Concert fertig.

Dir aber, Eusebius, sehe ich es beinah an den Augen an, daß du den Frühgeschiedenen dadurch zu ehren gedenkst, indem du seinen Schwanengesang denen zu hören gibst, die dich darum bitten, — das heißt recht oft.

Jonathan.

---

**Sigismund Thalberg, großes Concert mit Begleitung des Orchesters.** 5tes Werk.

Die Compositionen Thalbergs sind in diesen Blättern immer mit einer besondern Strenge besprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Composi-

tionstalent vermutheten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuosen unterzugehn drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunct, von dem aus wir in diesem Concertcyklus urtheilen. Vielleicht bereut er jetzt selbst (das Concert erschien vor etwa drei Jahren), daß er sich von Freunden, die allein sein glänzender Vortrag berauscht, zur Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit diesem „Vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, dessen Sinn nach Thalbergs späteren Leistungen kaum zweifelhaft sein kann; denn diese bestimmen noch keineswegs zur Annahme einer solchen Reue. — Wir wissen ihn in diesem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann seine guten und schlimmen Folgen haben, — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Componisten ohnmöglich entgehen wird, wie klein sein Ziel gegen das idealische Streben Anderer, — diese, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verschwenderisch um so ausgezeichnete Virtuosen hängt, den Componisten am Ende ganz und gar in die Flucht schlägt. Wäre das letztere, so machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken. Im ersteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anstehn, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu lassen, mit der

wir jedes Talent, selbst wenn es auf eine Zeit lang seine edlere Abstammung verleugnet, so gern zu fördern gewohnt sind.

---

## H. Herz, zweites Concert mit Orchester.
### 74stes Werk.

Ueber Herz läßt sich 1) traurig, 2) lustig, 3) ironisch schreiben, oder alles auf einmal wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorsichtig und scheu ich jedem Gespräche über Herz ausweiche und ihn selbst mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu stark ins Gesicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgend Jemand aufrichtig mit den Menschen und sich gemeint, so ist es Henri Herz, unser Landsmann. Was will er denn als amusiren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb Jemanden, Beethovens letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit diesen auf? Ist er nicht vielmehr der lustigste Elegant, der Niemanden einen Finger krümmt als zum Spielen, und höchstens seine eignen, um Geld und Ruhm festzuhalten? Und ist sie nicht lächerlich, die lächerliche Wuth classischer Philister, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße schon zehn Jahre lang gerüstet dastehn und sich entschuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit seiner unclassischen Musik, während jene insgeheim sich doch daran ergötzen?

Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieses Schwanzsternes, der so viel Redens über sich gemacht, seine Entfernung von der Sonnennähe der Kunst richtig tarirt, und ihm durch ihr Geschrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er selbst gar nicht denken konnte, so wäre dieser künstlerische Schnupfen schon längst überstanden. Daß er aber jetzt mit Riesenschritten seinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publicum wird zuletzt selbst seines Spielzeugs überdrüssig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob sich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Muth, sie anzuwenden. Und wie etwa in einen gesellschaftlichen Kreis, wo vorher französische, artige Weltmännchen eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geistreicher eintritt, so daß sich jene verdrüßlich in eine Ecke zurückziehn und die Gesellschaft aufmerksam dem neuen Gaste zuhorcht, so ist's auch, als könnte Herz gar nicht mehr so frisch parliren und componiren. Man fetirt ihn nicht mehr so, er fühlt sich unbequem und genirt; es will nicht mehr so klappen und klingen; er arbeitet, Jean Paulisch zu reden, mit Blechhandschuhen auf dem Claviere, da ihm Ueberlegnere über die Schulter hereinsehn und jeden faschen Ton bemerken und auch Uebriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergessen, daß er Millionen Finger beschäftigt hat und daß das Publicum durch das Spielen seiner Variationen eine mechanische Fertigkeit erlangt, die schon mit Vortheil auch anderweitig und zur Ausführung besserer,

ja ganz entgegengesetzter Compositionen zu nützen ist. Wie wir also überzeugt sind, daß, wer Herzsche Bravourstücke besiegen, eine Sonate von Beethoven, wenn er sie sonst versteht, um vieles leichter und freier spielen kann, als es ohne jene Fertigkeit sein würde, so wollen wir guten Muthes unsern Schülern zur rechten Zeit, obwohl selten, Echt-Herzsches zu studiren geben und, wenn ein ganzes Publicum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „süperb" ruft, mitausrufen: „dies Alles hat sein Gutes auch für uns Beethovener."

Das zweite Concert von Herz geht aus Cmoll und wird denen empfohlen, die das erste lieben. Sollte an einem Concertabende zufällig eine gewisse Cmoll-Symphonie mitgegeben werden, so bittet man selbige nach dem Concert anzusetzen.

---

### F. Kalkbrenner, viertes Concert mit Orchester.
Werk 127.

Zweierlei rüge ich besonders an Concert-concertcomponisten (kein Pleonasmus), erstens, daß sie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unconstitutionell genug, da doch das Orchester die Kammern vertritt, ohne deren Zustimmung das Clavier nichts unternehmen darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Ist denn unsre Welt am zweiten Tage erschaffen worden? Und ist's nicht überhaupt schwerer, einen zerrissenen Faden wieder anzu-

nehmen (namentlich musikalische, die so fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritischen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Hr. Kalkbrenner seine Einleitungs- und Mitteltuttis später erfunden und eingeschoben habe und es ist Grund da, daß sie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

$$\begin{matrix} 7\flat & & 5 \\ 5 & & 3 \\ X\text{-Dur nach } & X + I & \text{-Dur,} \end{matrix}$$ [1]

zu der sich namentlich jüngere Componisten flüchten, wenn sie nicht recht wissen wie weiter und die sie gewöhnlich so anwenden, daß, wenn es in der ersten Hälfte dieses Uebergangs kraus und stark auf- und niedergegangen, in der andern plötzlich leise wie überirdische Töne zu flüstern anfangen, welche Ueberraschung wir uns wohl einmal gefallen lassen und sie den HH. Döhler, Thalberg, die sie zu Dutzenden anbringen, zu Gute halten, niemals aber einem Maestro wie Kalk-

---

1) Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenstehenden X + I den Baßton der ersten Stufe aufwärts; Dur und Moll bestimmen die Art der Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Accorde; die nebenstehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre also

$$\begin{matrix} 7\flat & 7\flat & & 5 & 5 \\ 5 & 5 & & 3 & 3 \\ X = C, & \text{so wäre} & X + I = \text{Des.} \end{matrix}$$

Gottfr. Weber (irre ich nicht) hat etwas ähnliches in seiner Theorie vorgeschlagen.

brenner, der Anspruch auf den Beinamen eines feinsten Weltmanns macht und durchaus auf neue Ueberraschungen sinnen muß. Nach gewissen Kleinigkeiten aber, die Viele für zu gering halten, um sich darin zu verstellen, kann man auf den ganzen Menschen schließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehremale so modulirt, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Compositionen Kalkbrenners gewesen, so wäre es unwahr; eben so wenig wie ich leugne, daß ich sie in jüngeren Jahren zu vielen Zeiten gerne gehört und gespielt und namentlich seine ersten, munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten, nach denen sich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ, und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affectirten Tiefsinne findet, der uns seine späteren größeren Compositionen verleidet. Jetzt, wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen läßt, sieht man deutlich, daß das Dmoll-Concert seine höchste Blüthe war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verließ. Anerkennungswerth bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Muth nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltnen Falle, daß ein älterer bekannter Componist einem jüngeren nachzufliegen versucht. Wir sehen nämlich im vorliegenden Concert unverkenn-

bar den Einfluß der jungen romantischen Welt, die Kalkbrennern aus der Schule lief, ihn selbst aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der andern neue erkämpfen solle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantischen erfahren. Ganz seinem vermittelnden Charakter gemäß, wirft er sich aber nicht zu stark in die neue Sphäre, gleich als ob er erst das Publicum probiren wolle, was es dazu meine. Ist dieses nun wie wir, so muß es sich bekennen, daß ein ästhetisches Unglück daraus entstanden. Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein „con disperazione“ in seine Clavierstimme schrieb, — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es steht ihm nicht; er hat kein Talent zur romantischen Frechheit, und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glaceehandschuhen kennen, mit denen er sie hält. Doch geben wir zu, daß nur die ersten Sätze in dieses Bild passen; im dritten wird er wieder ganz er selbst und zeigt sich wieder in seiner natürlichen Virtuosenliebenswürdigkeit, die wir so sehr an ihm schätzen. Halte er also seinen alten wohlverdienten Ruf, als einer der geschicktesten, meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Claviertonsetzer, der mit leichten Waffen so glücklich umzugehen weiß, so fest als er kann — und erfreue er uns immer-

hin von Neuem mit seinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir schlagen sie weit höher an, als seine vierstimmigen fugirten Tacte, falsch sehnsüchtigen Vorhalte u. s. w.

---

### F. Ries, neuntes Concert mit großem Orchester.
Werk 177.

Auch Napoleon verlor seine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram strahlen über. Ries hat ein Cis moll-Concert geschrieben und kann ruhig auf seinen Lorbeern schlafen. Was ist es aber, was in älteren, d. i. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunstnatur, wenn sie sich in ihnen zeigt, noch immer so wohlthut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehn und zu erringen braucht. In diesem Sinne schließt sich dies neunte Concert seinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner Hinsicht auf Vorschritte, weder des Componisten und noch weniger des Virtuosen. Dieselben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck; alles fest und klar, als könne es nicht anders sein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. — Ueber solche Werke läßt sich so schwer und so wenig sprechen, wie über den blauen Himmel, der mir eben durch das Fenster hereinsieht, daher wir die Theilnehmenden, welche dies eben lesen, von dem-

selben Auge angesehn wünschen, damit sie die Vergleichungspuncte zwischen dem Concert eines alten Meisters und jener blauen ruhigwogenden Fläche so schnell treffen wie wir.

---

## W. Taubert, Concert mit Begleitung des Orchesters. Werk 18.

„Wollte Jemand an diesem Concert durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehlte, als die Fehler der neuesten Zeit," so ungefähr drückte sich ein Mann aus, der im October 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Hr. Taubert sein Concert zu Ende gespielt. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich mich an jenem Abend an diesem Stück ergötzt und dem Mäkler aufsässig war, auf den das Concert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht schlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, so fand ich schon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über diese Musik schütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, so hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, warum ich ihn doch bat (— er besitzt sie nämlich nicht). Ohne diese darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündniß sprechen, dessen eine Hälfte man nur kennt, so innig sind in ihr Orchester und Pianoforte vermählt. Was indeß aus

einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantasie treulich zusammen. An alle Componisten richte ich aber von Neuem die Bitte, zu bedenken, daß man sich nicht immer ein begleitendes Orchester herzaubern könne, daß sie also in ihrer herrlichen Concertstimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orchester der Sache den Ausschlag gibt, ein System mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerstückelung genießen könne. Jetzt aber an das Concert selbst!

Allegro, Edur, 6/8 Tact, Hörnerklänge von Weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne, und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Lust und Leben (wie es etwa Hofmann einzig genug in den Teufels-Elixiren malt) in der Musik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was dunkleres aber über dem Andante schweben möchte, ist nicht etwa Schmerz über diese oder jene bürgerliche Begebenheit, sondern recht liebe allgemeine Wehmuth wie sie uns zur Dämmerung in das Herz einschleichen will. Der letzte Satz endlich ist eigentlich nur der Schluß des ersten und das Moll kaum mehr als ein verschleiertes Dur, bis dieses allein durchbricht licht und rosig. Unverblümt zu reden, das Concert heiße ich eins der vorzüglichsten. Und wenn sogenannte Classische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuster Zeit schreien und ein Mozartsches Concert entgegenhalten und keuchen, „das sei klar und

herrlich," woran noch gar Niemand gezweifelt, dann sind solche Taubertsche Concerte gut, die erste Wuth zu stillen und mit höchster Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch componiren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunct aus besehn, was könnte man dem Concerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen — die beliebten Worte der Classischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehn — und besitzt das Concert, außer der vielgepriesenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andre Eigenschaften, die wir in älteren nur hie und da vereinzelt finden, z. B. poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Zartheit der Contraste, Verflechtung der Fäden und eine Orchesterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neusten Standpunct aus, so kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte so. Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Werth als z. B. Bänder, eine tüchtige Composition höher als z. B. eine von Auber. „Nur alles zur Zeit, alles am Ort," sagte unser Dorfküster Wedel mit der großen aufgeschlagenen Partitur vor sich. Mit einem Concerte soll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerseits den Virtuosen mit Beifall entzücken soll. Offenbar thun nun namentlich die Franzosen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immerwährender Aufbietung, neue zu erfinden, zuviel des Schlimmen, wir Deutschen aber

zum Schaden des Virtuosen, der doch auch leben will, im Durchschnitt zu wenig des Guten. In dieser Hinsicht greifen wir nicht sowohl das vorliegende Concert als das ganze Prinzip einiger Tonsetzer, deren Stammsitz namentlich Berlin zu sein scheint, an, welche den Virtuosenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn sie gewisse altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen. Wollen wir Concertcomponisten aber unsern Altwordern bis auf Zopf und Perücke es in Allem nachthun und in billiger Berücksichtigung neuerer Bedürfnisse auch etwas Neues dazu, wenn es sonst gut — und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozarts, heute geboren, eher Chopinsche Concerte schreiben würde als Mozartsche. Um auf unsern ehrenwerthen Componisten zu kommen, so fehlt seinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioso ꝛc.; aber er wird uns verstehn, wenn wir z. B. das Passagenwerk, mit dem er seine Gedanken umhüllt, feiner herausgesucht, nicht so nach dem alten Schlage wünschten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem ersten zum letzten Satz, so vorzüglich es sich zur Bearbeitung schickt, etwas unmodisches, und dazu steiffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Concertpublicum nicht mehr goutiren will. Wie es ist, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit

sehr wohl genügen könne, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben. — Zum Schlusse noch etwas. So unpassend es mir immer geschienen in Erzeugnissen weit gediehener Talente auf Reminiscenzen oder Aehnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerksam zu machen, so ist doch die Verwandtschaft des Concerts von Taubert mit dem von Mendelssohn (in Gmoll) zu auffallend und interessant, als daß dieses übergangen werden dürfte. Geistig zwar spielen sie auf völlig verschiedenen Terrains (und dies ist wohl der Grund, weßwegen ihre Aehnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen sie in den entscheidendsten Momenten so genau zusammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerschaft, so doch gewiß eine gegenseitige Kenntniß ihrer Arbeiten während derselben zu vermuthen steht, so jedoch, daß Mendelssohn meistens immer ein Paar Schritte weiter vorgerückt war, weßhalb sich der andre sputen mußte, einen so rüstigen Vorläufer einzuholen und weßhalb vielleicht auch sein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen. Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tutti mit dem ganzen Thema a,[1] 2) den Trugcadenz-

---

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1) a) | Mendelssohn | S. | 5. | System | 4. | Taubert | S. | 3. | Syst. | 4. |
| b) | " | " | 11. | " | 2. | " | " | 6. | " | 7. |
| c) | " | " | 14. | " | 5. | " | " | 9. | " | 2. |
| d) | " | " | 15. | " | | " | " | 9. | " | |
| e) | " | " | 18. | Schluß. | | " | " | 15. | Schluß. | |
| f) | " | " | 29. | System | 2. | " | " | 23. | Syst. | 2. |

triller b), 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des ersten Theils c). 4) die Vorbereitung des Mittelsatzes d), die bei T. zart und flüssig, bei M. schroffer aber auch effectvoller. Im Andante dominirt bei M. das Violoncell, bei T. die Hoboe; beide sind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren sich in die Ferne. Beide ruhen eine Pause e). Beide fangen den letzten Satz recitativisch an, deren Themas sich weniger den Noten nach als in ihrem Charakter und hauptsächlich in der Art ihrer Verarbeitung im Kleinen ähnlich sind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leisen Gedanken aus einem frühern Satz f), beide gleich wirkungsvoll. Beide schließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder sonst wie, so bleibt trotzdem Tauberts Concert ein, wie wir zum sechstenmal wiederholen, ein so vortreffliches und in sich selbstständiges Werk, daß selbst L. Berger, der frühere Lehrer dieser jungen Meister (der uns, beiläufig gesagt, auch noch ein Paar Concerte schuldig ist), freudig zweifelhaft sein müßte, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebühre. Und so laßt uns dasselbe thun und zu unsern guten Clavierconcerten die Titel dieser beiden in gleicher Schönheitslinie setzen.

---

**John Field, siebentes Concert mit Begl. des Orchesters.**

Die beste Recension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare des Concertes für ihre Leser beizulegen und

freilich eine theure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „wer lobe, stelle sich gleich," so soll auch er Recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu recensiren mich unterstehn, (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt) — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byron'schen Stanzen reden, so englisch (im Doppelsinn) finde ich das Concert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeschlagen, man sollte sie sehn! — gebräunt als hätte sie die Linie passirt — Noten wie Pfähle — dazwischen aufblickende Clarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondschein-Notturno „aus Rosenduft und Lilienschnee gewoben," bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes sah und dabei stereotypisch sich die Hände reibend selig sagte „der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB mit ausgestrichenen Tacten und drüber mit langen Buchstaben „cette page est bonne," — ja freilich ist Alles bon und zum Küssen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenschönheit, zum Küssen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und General-

baßstangen! Eure Schulbänke habt ihr erst aus dem Cedernholz des Genies geschnitzt und nicht einmal; thut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Fielde, schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!

---

### J. Moscheles, fünftes Concert mit Orchester.
Werk 87.

### Sechstes Concert (Conc. fantastique) mit Orchester.
Werk 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchstaben mehr als das des Lobes, daher auch diese Kritik kurz und klein im Verhältnisse zur Vorzüglichkeit der beiden Concerte. Wir haben sie viele Male von ihrem Meister selbst gehört und dabei von Neuem die Erfahrung gemacht, daß Niemand, auch nicht der geübteste, gebildetste Musiker nach bloßem Hören sich ein durch und durch treffendes Urtheil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt, sehr ruhigen und gemessenen Vortrage des Componisten, daß diese Werke, die doch ebenso wie seine früheren, und nur dunklere Funken sprühen, nicht so packten, als sie von einem Begeisterten gespielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Compositionen phantastischer Art gewönnen und wirkten durch eine gewisse Derbheit im Vortrage weit schneller als durch modische Sauberkeit und Glätte der Virtuosität, wie man sie z. B. den übrigens gar nicht

genug zu preisenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethovenscher Quartette vorwarf. Die letzteren Compositionen von Moscheles entkleiden sich aber zum Kunstvortheil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen, sollen sie fassen und gefaßt werden, vorzüglich einen musikalischen Menschen, der ein Gemälde herzustellen versteht, wo sich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponiren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch weisem Maße theilen.

Wir glauben in der Kunstbildung dieses Meisters drei Perioden mit Bestimmtheit bezeichnen zu können. In die erste, etwa vom Jahr 1814—20, fallen die Alexander-Variationen, das Concert in F, und einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant" in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, seiner Bildung gemäß, feiner geschliffene zur Schau stellte; der bessere Musiker ward aber im Ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo sich Componist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündniß reichen, — die Blüthenzeit, in der das G moll-Concert und die Etuden entstanden, zwei Werke, durch die allein er sich der Reihe der ersten Claviertonsetzer der Gegenwart anschließt. Die Brücke zur dritten Periode,

wo die poetische Tendenz der Composition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Concert in C und das erste bedeutendste Werk in ihr das „phantastische.“ Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über sie lagert und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo andersher. Einzelne Stellen, wo der romantische Lichtduft am stärksten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da ist, namentlich im seltenen Emoll-Adagio des 5ten Concerts das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwischen den andern Sätzen steht, welche letztere mehr praktisch und feurig, und interessant, wo man hineingreift. — Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunct, dem Alles zuwächst, wohin sich alle Geistes-Radien concentriren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), Andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher gespannt und gepreßt zugehört, so kommt dann der Augenblick, wo man zum erstenmal aus freier Brust athmen kann: die Höhe ist erstiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So ist das in der Mitte des ersten Satzes an der Stelle,[1]) wo das Orchester mit dem Haupt-Motiv einfällt: man fühlt, wie sich der eigent-

---

1) Seite 16 zu Anfang.

liche Gedanke endlich Luft gemacht und der Componist gleichsam mit voller Stimme ausruft: das habe ich gewollt. Im letzten Satz liegt dieser Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugiren anfangen, das Orchester das Thema kurz feststellt und es das Clavier wiederholt. Ueberhaupt humoristisch will er gar nicht in so stufenweisen Uebergängen, wie es ersten ernsten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moscheles'sisch ist alles: M. zumal besitzt gewisse Styleigenheiten, bei denen man, wenn man sie selbst einzeln herausspielte, nur auf ihn rathen könnte.[1] Doch wünschten wir die Baß-Accorde zum ersten Thema in anderer Lage (in der der Decime), und die folgende Melodie (Syst. 3. Tact 3) vielleicht eine Octave tiefer; durch das engere Zusammenhalten der Harmonie würden diese Stellen tonreicher.

Das phantastische Concert besteht aus vier ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaßen. Gegen die Form haben wir uns schon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohlthuendes Ganzes zu erzeugen, so ist die ästhetische Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleinern Concertstücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf

1) Seite 18. System 5. zu 6., S. 29. letztes Syst., S. 31. Ein Scharfsichtiger würde leicht das Charakteristische verschiedener Componisten in kleinen Beispielen einzelner Tacte zeigen können.

eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondos vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Composition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geschrieben sein. —

Abgesehn also von der Form enthält das phantastische Concert rechte Musik für das Haus, ist tüchtig überall, originell, durch sich selbst gültig und trotz der etwas schwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orchester zusammen stellt es sich als ein geistvolles Wechselspiel dar, wo fast jedes Instrument einen Theil an der Sache hat, etwas mitzusagen und zu bedeuten. Am meisten gefällt uns nach dem ersten Satz das Andante in seiner antikromantischen Weise, weniger das folgende Verbindungsstück, das die Gedanken aus dem ersten Satz etwas gezwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Aehnlichkeit mit dem zur Ouverture zur Jungfrau von Orleans, was wir anführen, damit sich Andere nicht wie wir zu besinnen brauchen, wo sie die Stelle schon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten spielt, könnte eben so gut von Bach sein. Das Ganze schließt, wie Meister der Kunst pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude sehen wir dem neuen „patheti-

schen Concert" dieses Künstlers entgegen und dann auch einem neuen Cyklus von Etuden, worum wir schon früher baten.

---

**Friedrich Chopin, erstes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 11.**

**Zweites Concert von demselben für das Pianoforte mit Orchester. Werk 21.**

1.

Sobald Ihr überhaupt Widersacher findet, junge Künstler, so sehr wollet Euch dieses Zeichens Eurer Talentkraft freuen und diese für um so bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den sehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden bessern Strohhalm hätte danken sollen, selbst die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn sie nicht von productiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achselzuckend anstand, ja daß Einer sich zu sagen erkühnte, Chopins Compositionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt und steht der Barricadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, so doch sicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir lesen sie nicht und schmeicheln uns hierin einige wenige Aehnlichkeit mit Beethoven zu besitzen [s. B's Studien, v. Sey-

fried herausgeg.]), die uns also zuweilen unter der Maske anlächeln soll mit sanftestem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins Don-Juan-Variationen geschrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein schlechter Vers, ein Paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuschneiden beabsichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinschen Fmoll-Concerte komme, dessen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Concert von Chopin? Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redactionskronen gegen ein Adagio im zweiten Concert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt ich Euch werth, getrautet Ihr Euch nicht solche Werke selbst zu machen, als über die Ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Concert, an das wir sämmtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie Niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Productivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungs-

schreibers, die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leiblicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst componiren? Zum letztenmal fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen!

Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er im Stande, Obiges eine Recension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, überdem wir noch gar nichts in unsern Büchern aufgezeichnet und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zu Theil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einestheils in der Aengstlichkeit, die Einen bei einem Gegenstande befällt, über den man am öftersten und liebsten mit seinem Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — anderntheils in den innern

Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Componisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Compositionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuschlagen scheint, über dessen Richtung und muthmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen...

Das Genie schafft Reiche, dessen kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente vertheilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Thätigkeit ohnmöglich, im Einzelnen organisiren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Styl Mozarts den Einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrumente verarbeitete, so führte Chopin Beethovenschen Geist in den Concertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Grossgenies thun; er besitzt nur eine kleine Cohorte, aber sie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen sei-

ner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Ersten Einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philister wachten erbost auf und schrieen: „seht die Frechen;" Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Muthes!"

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse that das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes, ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Gluth und Adel die Rede ist,

wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämmtliche früheren Dichtungen Chopins.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu specielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen.

Ich sagte: „nach und nach;" denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verläugnen. Aber um so mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Theil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntniß beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: Ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntniß des niederen Handwerks nicht blos verlangt, sondern schon vorausgesetzt und nach denen Niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mit-

brächte, das selbst zu leisten, was er von Andern fordert, also Phantasie, Gemüth und Geist — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte eben so wenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könne, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene thätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Productivität und Reproductivität zur Künstlerschaft den höhern Zielen der Kunst immer näher gekommen werde.

Eusebius.

---

## III.

## Trio's.

Der Zufall will's, daß ich am ersten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leser, wenn auch nicht in einen Rosenhain zu führen habe — wie sollte man dann ein Beethovensches heissen! — so doch zu einem

### Trio von J. Rosenhain, für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 2.

Nehme man die Tonart Emoll, den verschränkten Dreivierteltact, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leise begleitende verstehende Freunde

und giesse über das Bild etwas Morgenroth und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage, wie im Ausbau; ja ich möchte den Componisten den Mendelssohnschen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschooß errungen, beizählen und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unsern Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Gibt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiß einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach Außen zu bringen wüßte: „in sich aufgenommen" aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen groß-eigenthümlichen Styl, stets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und soll anerkannt werden.

Am musikalischsten bewegt sich der erste Satz; hier fügt sich ziemlich Alles glücklich und organisch aneinander. Manches glaubt man schon, namentlich im Beethoven und Ries, gesehen zu haben; doch fällt es nicht so auf, daß man es buchstäblich nachweisen könnte. Der Gesang des Satzes ist meistens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meisterschaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, ist stärkend und vollständig.

Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den Andern, nun einmal nicht gleich thun können; es scheint dieß eine abgeschlossene Art von Musik und man wird auf neue Mittelsätze andern Charakters sinnen müssen. Immer aber finden wir musikalische Seele und dies sei ein großes Lob.

Mit Nachdruck zeigen wir also auf dies Trio, das sich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber schnell einheimisch machen wird, um so nachdrücklicher aber, da die späteren Arbeiten dieses talentreichen jungen Mannes, so weit sie uns zu Gesicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang schwerlich im Verhältniß stehen, was hier nur als eine Bitte dasteht, daß er seine größeren Compositionen bald nachfolgen lassen soll.

Trätest du, lieber Leser, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorsaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit struppig und knollig über den Weg sich hinziehenden Wurzeln — vom Himmel fallen schwere einzelne Tropfen — du rennst mit dem Kopf links und rechts an, ritzest dich blutig in Sträuchern, bis sich endlich nach langem Umherirren ein Ausgang findet, — — so empfändest du, was ich beim Uebergang vom Rosenhainschen Trio zu einem von

**Anton Bohrer, gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 47.**

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erstens meinen Irrthum, daß ich, nur wenige Bohrersche Compositionen

bisher kennend, ihn zu den gemein hin brillant schreibenden Virtuosen, den deutschen Lafonts beizählte, sodann, daß es keine elendere Partitur gibt, als die man sich aus einzelnen Stimmen zusammenstoppeln muß, ja daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das Folgende sich alles Gedankens an Untrüglichkeit begibt.

Was den ersten Punct anlangt, so wird man allerdings überrascht, wenn man statt gehoffter Triolenperlen und harmonischen Goldflitters auf hochtragische Anlage und auf einen so verwilderten Schreibstyl stößt, wie er mir selten in einem 47sten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, sondern sogar die Hoffnung ausgesprochen wird, daß sich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Componist künftig sich stecken möchte, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an sämmtlichen Sätzen; sie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter und wär's eben der des Schwankenden, Bodenlosen. Der erste blickt so wüthend in das erbärmliche Menschentreiben hinein, fühlt sich so unbequem in seinen Kleidern und blickt so sehnsüchtig nach Rath und Trost herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal gestochen.

Der zweite dagegen webt in C dur, etwas milder und lichter, aber dennoch sonderbar verstimmt und von einem Bohrerschen Kleeblatt getragen, gewiß einwirkend.

Der letzte versucht sich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35. Syst. 4.)

war er auf dem Punct, sich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio schon lange spüre, reißt ihn wieder zur falschen hinauf.

In Paris vor Franzosen gespielt, wird diese Composition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll (deshalb ist die Recension schon so lang); — gewiß glänzen in dieser Arbeit so viel seltenere Gedanken, zeigt sich aber ein mit einem unsichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geist, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, so doch auch Theilnahme und ein gewisses poetisches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Gesteht dies Jemand, dem z. B. Beethovensche letzte Werke populär (im höchsten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, so mag man glauben, daß etwas Wahres in seinem Ausspruch liege, wenngleich der Umstand, das Tonstück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clairobscure sicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen springt hervor, daß es dem Componisten nicht an Ideen, aber am innern Gesangleben entweder mangelt oder daß es noch nicht durchgebrochen ist. Hierzu kommt noch eine gewisse Unzufriedenheit an dem, was er gerade

fertig hat; als fürchte er nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann in's Blinde hinein und erwischt so gräuliche Harmonieen, daß es einem wahrhaftig um die Ohren summt. So erscheinen S. 9 ein vollständig Emoll, Amoll, Esmoll, Hmoll, Fmoll. Es kann dies unter Umständen gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung so empfindlich und merkt immer das ängstliche Haschen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als gesetzmäßig vorschwebt.

Daß Violine und Violoncello instrumentgemäß behandelt sind, steht zu erwarten. Aber die Clavierstimme, huh, das ist ein Hackemack, an dem man seine schönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigste, was einer, der vollkommen auf der Claviatur bewandert ist, niederschreibt, spielt sich noch viel leichter als das Leichteste eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Clavierspieler sollte dem Componisten eine Pianofortestimme liefern, daß er sie mit Freuden wieder erkennen sollte.

Dies die Ansicht über das Trio, welcher der Componist zum wenigsten nicht vorwerfen kann, daß sie sich ohne Theilnahme ausgesprochen habe. —

Wenn man von einer Composition versichern kann, daß sie beinahe unverbesserlich im harmonischen Satze, gefällig im melodischen, hier und da leicht contrapunctisch verflochten, daß sie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters sei, so viel Spohrsche Beitöne auch den Grundton manchmal

schwächen, so ist damit immerhin viel gelobt und man denkt dabei gleich an Herrn A. Hesse, dessen 56stes Werk ein Trio in der beliebten Instrumentenzusammensetzung ist und allerhand gern gehört werden muß. Es läßt sich über solche mit Routine und technischer Meisterlichkeit gefertigte Compositionen nicht viel sagen, als daß man ohne Anstoß wie über einen Plan über sie hinweggleitet und musikalische Zeitschriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott sei Dank, noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der sogenannten Feldtonart Es dur seinen goldenen Convenienzweg zwischen Schmerz und Ausgelassenheit, wenngleich ich von letzterer wenigstens im Scherzo etwas zu spüren wünschte, was ja dazu erfunden, um sich auszusprudeln vom Champagnergeist. Nach dem Larghetto werden wir Alle übereinstimmen, daß es, schon Spohrisch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohrschen Spiegelbild aufsteht. Wir möchten das lieber weg. Hr. Hesse hat Kraft und Jahre genug, als daß er sich noch an ein Vorbild, und dazu an ein so blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber thun wir es an Beethoven, unter dessen Mantel sich noch Tausende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße stehen der erste und letzte Satz da, nirgends aber so, daß man, wenn man den Titel nicht gesehn, nicht auch auf andre Verfasser finnen könnte.

Es läßt sich eben über solche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von so bedeutenden contrapunctischen Kenntnissen sie nicht mehr merken läßt, — zwar will sich im letzten Satz eine Fuge aufthun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen lassen wollte, daß sie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Componist zu jenen Talenten, die immer klarer und durchsichtiger abquellen, je mehr sie arbeiten im geheimnißvollen Schacht des Contrapunctes, während Andere wohl Elephantenzähne, Perlen in Schalen, versteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erste weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trio's! —

Stiege nach der Güte der ersten Seite des Trio's das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Composition bis zum Schluß oder culminirte sie sich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, so könnte man loben nach Herzenslust. Aber, aber gleich auf der andern Seite überfällt den Componisten ein Rhythmus, den wir freilich Alle wie eine lyrische O- und Ach-Zeit durchzumachen haben, — derselbe, mit dem Beethoven seine Cmoll-Symphonie anfängt, und ich sah voraus, wie sich Componist nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der sich mit ihm zu schaffen macht. Zwar bricht auf S. 4 im letzten System

ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand und der Satz vermag sich nun nirgends zu einer schönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele gibt, welche diese rhythmische Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hiezu den Fleiß, und den Fluß, sodann die gut musikalische Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Musikers, — und sieht man dabei auf den unendlichen französisch-italiänischen vorgezogenen Plunder, der solcher Arbeit als Maculatur dienen könnte, so wird der erste Satz gutgeheissen, gelobt werden müssen und seinen Platz an einem Trioabend schicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im Ganzen aber ist er doch nur da, weil es einmal so Gebrauch. Sterne sagt: der Mensch hätte kaum Zeit, sich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagio's mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt, werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, Alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantasie, euren Witz rc. hinthun? Sehnlichst hoffte ich also im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das ist das schwächste Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen sich der Componist überhaupt zu waffnen.

Wenig fehlte und es läge ein zweites Opfer jenes

Cmoll-Symphonie-Rhythmus in dem Trio[1] des Hrn. J. C. Louis Wolf vor uns. Wer er sonst ist und wo er lebt, weiß ich nicht; aber sein Trio ist gut und fließt so leicht, prosaisch und natürlich fort, daß es leidliche Spieler ohne Stocken vom Blatte absausen können; ja ein musikalisch Bewanderter wird alle vier Tacte vorher mit ziemlicher Gewißheit voraussagen, wie es kömmt und wohin es sich wendet.

Wie meistens, so ist auch hier der erste Satz der bedeutendste; zwar packt, wie schon bemerkt, den Componisten einigemal jener gefährliche Rhythmus an, aber nicht so, daß nicht noch andere Gedanken aufkämen; der zweite Satz bildet ein Larghetto in Asdur im Viervierteltact, hübsch und gutgemeint, nur allzu bürgerlich. Der letzte Satz hat einen echten Haydn'schen Anfang und will nirgends mehr als Rondo sein.

Im Baue sehen sich die drei Sätze auf das Haar ähnlich und dehnen sich jedenfalls zu sehr in die Breite. Jeder zerfällt, wie hergebracht, in drei Theile, deren letzter die transponirte Wiederholung des ersten ist; im mittleren wird enger aneinander gehalten und etwas wie gearbeitet; nirgends aber spinnt es sich tiefer ein. Und so blickt denn aus allen Seiten dieses Heftes ein wohlwollender heiterer Charakter, der sich in Erinnerungen an die Mozart-Haydn'sche Periode ergeht. Da das Trio aber erst das sechste Werk des Componisten, so

1) Werk 6.

steht zu hoffen, daß er weiter strebe. Denn wer meinte, mit dem Studium jener Zwei sei es in heutiger Zeit abgethan, würde sehr zurückbleiben. Die höchsten Berge sind noch immer nicht erstiegen worden und die Meerestiefe mag noch manche Schätze hegen.

Wir kommen zu einer sehr freundlichen Composition, einem (wie Wedel will) Gedreie von Ambrosius Thomas,[1] — ein Salontrio, bei dem man schon einmal lorgnettiren kann, ohne deshalb den Musikfaden gänzlich zu verlieren; weder schwer, noch leicht, weder tief, noch seicht, nicht classisch, nicht romantisch, aber immer wohlklingend und im Einzelnen sogar voll schöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgesange des ersten Satzes, der aber im Dur viel von seinem Reiz verliert, ja sogar gewöhnlich klingt, — so viel macht oft die kleine und große Terz.

In der Form zeichnen sich alle Sätze durch Kürze und Zartheit aus; im ersten erscheint sie so gedrängt, daß ein eigentliches zweites Thema nicht zum Vorschein kömmt, dafür aber ein kleiner melodischer Gang der Violine, den das Violoncell aufnimmt. Das Andante gibt nichts Außerordentliches und leitet den letzten Satz und das geschickt ein. Ueber dem letzten steht „Finale“: Rondo wäre richtiger. Französische Leichtigkeit und deutsche Schule findet man auch hier. Der Componist hat sich zu hüten, daß er nicht in's Süßliche und Weibische

1) Werk 2.

verfalle, wogegen sich ja leicht zu schützen ist durch längeres Hinaufschauen an Ernsteres. Thu' er letzteres manchmal!

Unverzeihlich wär's, wenn ich Trio-Zirkeln, wie es deren manche selige im deutschen Reiche geben mag, — wenn ich ihnen verschwiege, daß auch der Unliebenswürdigste unsrer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trio's geschrieben. Und wie er's immer den Höchsten nachthun möchte und oft nachthut, so gab er nicht wie schüchterne Anfänger eins, sondern wie Beethoven gleich drei, eines in B dur, das zweite in Fis moll, das dritte in E dur. An den Tonarten sieht man, daß sie in keinem Zusammenhang stehen.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Bestimmtheit, wie es sein müßte, urtheilen, da ich nur das in E dur vor langer Zeit gehört. Doch besinne ich mich genau, wie sich damals die Spieler nach dem Schlusse zweifelhaft ansahen, ob sie lachen oder weinen sollten. Sie legten also das Trio heimlich bei Seite und las ich anders recht, so stand auf ihren Gesichtern etwa „das ist ein sonderbarer Kauz, der H." u. dgl. Mir kam es weniger närrisch vor und jetzt finde ich sogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo selbst Talentvollere aus Furcht, nicht schnell genug ins Publicum zu kommen, von umfangsreichern ernsten Arbeiten abstehen, ein so kräftiges Anfassen ausgezeichnet werden!

Später stellte sich meine Meinung über Hiller gänz-

lich fest und ist an verschiedenen Orten der Zeitschrift nachzulesen, weshalb wir uns für heute kurz fassen können. Vom früher ausgesprochenen Tadel nehme ich kein Jota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trio's zum Lobe noch viel hinzuthun möchte. Besonders scheint mir das erste, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Frische und Lust geschrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweise einmal nachsehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als stånd' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speciellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden andern scheinen matter und zugleich forcirter, als ob er gerade drei Trio's fertig hätte machen wollen. Doch soll das Niemand abhalten, sie bei Seite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappirenden findet sich auch hier vollauf; doch lasse man es nicht bei Einmal-Durchspielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den ersten Griff. Genügen diese Worte, Trio-Zirkel und Andere auf diese früheren Werke Hillers aufmerksam zu machen!

Mitten unter den Musikern von Fach begegnet uns auch ein Dilettant (wenigstens glaub' ich es), ein Hr. Baron Carl August v. Klein, den man nicht rauh anlassen darf, zumal er es redlich mit der Kunst meint und, der Himmel weiß es, so bescheiden und zaghaft

componirt, daß man ihm immer zurufen möchte, sich nicht zu sehr zu fürchten vor den Fachleuten.

Soll ich aufrichtig gestehen, so scheint mir in seinem Trio eine pedantische schulmeisterliche Hand zu sehr gestrichen und gehauset zu haben. Wäre dies nicht und hätte Hr. v. Klein Alles nach eigenem System so dünn und dürftig gesetzt, so treibe er die Einfachheit nicht bis zur Trockenheit und Affectation. Mit Grün und Blau läßt sich allenfalls eine Blume malen, auf Tonica und Dominante ein Walzer bauen, zu einer Landschaft aber muß man mit allen Farben frei zu schalten wissen. Greife er also beherzt in die Tasten: ein unterlaufender falscher Ton wird durch einen starken Gedanken rasch übertönt. — Leider ist aber trotzdem sein Werk nicht einmal correct geworden und verräth überall ein ungeübtes Ohr. Steiget meinetwegen in Quinten chromatisch auf und ab, verdoppelt die Melodie in allen Intervallen zu Octaven, ja, neulich hörte ich (aber im Traume) eine Musik von Engeln und zwar der himmlischsten Quinten voll und dies kam, wie sie mir versicherten, nur daher, daß sie niemals Generalbaß zu studiren nöthig gehabt. Die Rechten werden den Traum wohl verstehen.

So sehr nun, wie gesagt, der Verfasser an Geist wie Hand noch zu sehr von den Stricken und Ketten der Schule zusammengepreßt scheint, so blickt doch ein tüchtiger C h a r a k t e r aus ihm hervor, der vielleicht nach und nach mit seinen Fesseln spielen lernen wird. Zu solcher Hoffnung berechtigt die kleine Romanze, so sehr

sie auch stockt und schwankt. Das Scherzo würde durch ungewöhnliche Auffassung gewinnen; sein Trio aber auch dann nicht einmal, da es sich wirklich zu altfränkisch gerirt. — Die Hauptmelodieen der beiden übrigen Sätze haben guten Gesang. Auf verwickelte Arbeit, Verbindung von Themas, Engführungen u. dgl. stößt man jedoch nirgends; gewöhnlich fängt die Violine ein Thema oder eine Passage an, dann bringt es das Cello, dann das Pianoforte, oder umgekehrt. Noch erwähne ich als charakteristisch, daß in allen Stimmen, bis auf einige „dolce" und die gewöhnlichen p und f, keine Vortragsbezeichnung anzutreffen.

Was die Clavierstimme insbesondere anlangt, so müßte sie, um zu klingen und gespielt werden zu können, ein Virtuos erst voller und schwieriger setzen. Es klingt dies sonderbar und verhält sich dennoch so. Zwei Noten sind oft schwerer zu handhaben als zehn, und Liszt'sche Phantasieen leichter, als manche Zeilen des Trio von Klein. Dagegen sind die Streichinstrumente mit Vorliebe und Kenntniß ihrer Eigenthümlichkeit behandelt.

Um zu einem Schluß zu kommen, so stellt sich im Trio noch nichts so ausgebildet hervor, daß man mit Bestimmtheit auf die Art seiner künftigen Leistungen schließen könnte, ja nicht einmal das, ob es von einem jüngern oder ältern Menschen geschrieben, obwohl das Erstere mit mehr Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist.

Dies angenommen, möchte uns der Componist später lieber Anlaß zum Zügeln, als zum Anspornen geben!

Will man aber im Triostyl sicher und rund schreiben lernen, so nehme man sich z. B. die neusten Trio's von Reißiger zum Muster. Denk' ich überhaupt an diesen Componisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv, schmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er sich aber von ihnen und versucht sich tragisch oder humoristisch, so verfällt er leicht in ein gewisses theatralisches Declamiren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er sich von beiden Extremen fern gehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anstalten gemacht und Stühle zurecht gesetzt; man steht unversehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwa von Reisen oder berühmten Menschen unterhält, nirgends anstrengt, und bis zum Schluß aufmerksam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmuth seines Vortrags, als den Schwergehalt der Gedanken. Daß sich ein solcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir sind weit davon, die Liebe Mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht Einen, der

vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethovenschen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in diesen neusten Trio's den Componisten auf jeder Seite wiederfinden. Was im Allgemeinen nach Weber aussieht, hat sich nach und nach so mit seiner Physiognomie verschmolzen, daß es schwer zu unterscheiden. Dagegen störte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Löwe'schen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethoven'schen Cmoll-Symphonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, so glaubte ich, daß es, in alle Sätze versteckt, eine Transfiguration dieses Gedankens sein sollte; doch täuschte ich mich — und da es sogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erscheint, so muß man es für einen Favoritgang des Componisten ansehen, dergleichen alle Componisten zu verschiedenen Zeiten verarbeiten. Eben so wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang steht. Indeß ist's eine Phrase, die schon unzähligemal dagewesen und so wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von Jemandem als sein Eigenthum vindicirt werden kann.

Wenn sich Jemand über die anwachsende Zahl der Trio's von Reißiger wundern sollte (zwei sind schon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), so muß man freilich sagen, daß er, einer der gewandtesten Capellmeister, es sich allerdings leicht macht. Auf neue

Formen, Wendungen, Ausgänge sinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erste gewöhnlich Note für Note transponirt wieder; seine Passagen sind die faßlichsten. Eben so leicht und natürlich verweben sich Violine und Cello in das Clavier. Kurz in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es sich in eben so viel Stunden einstudiren. So mögen auch diese zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Paß, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau." —

Die Reihe der seit etwa drei Jahren erschienenen Trio's zu schließen, versprach ich dem Leser noch Einiges über die von Moscheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem sind mir aber auch noch zwei wenig bekanntere, eines von H. von Löwenskiold und ein anderes von Bertini, zu Gesicht gekommen, weshalb zuerst über diese letztern ein paar Worte.

Der Name des Ersteren ergibt sich als ein schwedischer und ist wohl schwerlich mit Schoppe's Malernamen im Titan zu verwechseln; denn vom Leibgeberschen Geist trifft man im Trio gerade dessen Gegentheil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder Gesellschaftsstück, das in keinem höhern Drange, immerhin aber von einer Hand geschrieben ist, die bei mehr Fleiß und Anstrengung wohl auch tiefere Kunstwerke anlegen und ausführen könnte. Das erste Thema zum letzten Satz muß man sogar graziös in der schönern

Bedeutung des Wortes heißen. Einen Tact muß ich seiner Originalität halber noch besonders erwähnen, den am Schluß des ersten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Octaven, über die ganze Fdur-Claviatur hinfahren müssen. Nun ist aber B eine Obertaste und schwerlich in der Vehemenz, die der rasche Tact verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H spielen, das man in der Geschwindigkeit wohl auch überhört. Der Componist nun, dem das H in Fdur zum Schluß selbst spanisch vorgekommen sein mag, drückte aber ganz schelmisch das Auge zu und ließ B stehen, dem Spieler überlassend, wie er die Stelle sich herausstudiren möge. Sehr lustig scheint mir das.

Gegen Hrn. Bertini kann man bei'm besten Willen nicht grob sein: er kann Einen außer sich bringen mit seiner Freundlichkeit und all den wohlriechenden Pariser Redensarten; wie lauter Sammt und Seide fühlt sich seine Musik an. Mag denn das Trio seine Bestimmung erfüllen, getragen und bei Seite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchstens ausgenommen, um die Hälfte kürzer sein und würden dasselbe und noch weit mehr wirken; indeß gedruckt ist gedruckt, und man kann ja im ersten Satz, wo der brillante Theil dreimal, die sehr beliebte Harmoniefolge wie S. 6. T. 7. und T. 13. zu 14. noch öfters wiederkommen, an etwas Anderes, an andere Compositionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptsächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutschland

gerechnet sein will und es ordentlich übel nehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariser gelten. Im Besondern muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben.

Bei Besprechung der noch übrigen Trio's von Moscheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zu Statten, daß ich sie gehört und leidlich genug, das erstere nämlich einigemal vom Componisten selbst, das andere von Clara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubert'sche von Mendelssohn und David.

Das Trio von Moscheles gehört zu des Meisters vorzüglichsten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere fertig geglaubte Meister von Neuem streben zu sehen. Während daß Andere nach einem Gmoll-Concerte, nach zwei Heften Etuden, Musterstudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieser gleichsam auf seinen alten Ruhm und stellt sich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formwesen, Modeherrschaft und Philisterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als scharfeindringlich, bündig, gediegen. Bei'm ersten Satz wird es Jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie, wenn nicht fehlt, aber daß die erste unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derselben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte.

Andrerseits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmische Kraft erhalten, die vielleicht sonst nicht zu erreichen gewesen. Noch fällt mir auf, daß der leise Nebengedanke (S. 7. Syst. 5. von Tact 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wieder gebracht wird. Der zurückhaltende Schluß ist besonders schön. Das Adagio hat keine große Eigenthümlichkeit, fällt sogar im Mittelsatz in Fmoll gegen die erste Stimmung abwärts; indeß würde es selbst berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geistreich bewegt sich das Scherzo, dem vielleicht eine schottische Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Uebermuth schnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge interessanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtsein, etwas Würdiges vollbracht zu haben.

Vom Trio von Chopin setze ich voraus, daß es, schon vor einigen Jahren erschienen, den Meisten bekannt ist. Kann man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben?[1] Und wie hat Chopin seine Prophezeihung wahr gemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen,

1) Es ist der Aufsatz: Ein Werk II. (Seite 3) gemeint.

wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuosen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer solchen abweichenden Eigenthümlichkeit künstlich vorgreifen, dazu einer solchen energischen Natur, die sich eher selbst aufriebe, als sich von Andern Gesetze vorschreiben zu lassen! So hat Chopin schon verschiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigste ist ihm jetzt zum Kinderspiel worden, daß er es wegwirft, und als eine echte Künstlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieses Trio sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch, wie noch kein Dichter gesungen hat, eigenthümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Recensent, der du von all diesem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirst, armer Mann!

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubert'sches Trio, wie eine zürnende Himmelserscheinung, über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres. Im Styl verräth es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Esdur geschrieben sein. Innerlich unter-

scheiden sie sich aber wesentlich von einander. Der erste Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überschwengliche Sehnsucht, ist in unserm anmuthig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzo's ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Ueber die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Esdur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein theures Vermächtniß! Die Zeit, so zahllos und Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie sobald nicht wieder.

---

## IV.

## Duo's.

### Großes Duo über Thema's ꝛc., für Pianoforte und Violine von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Theekränze, wo zur Conversation aufgespielt wird, sondern für gebil-

deste Cirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein und Franchomme hatte zu Allem leicht Ja sagen; denn was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an und auch in diesem kleinern Salonstyl drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Componisten sammt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze Robert der Teufel voll solcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu seinem Duo gewählt, so müßte man seinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt sich auch hier der Finger Chopins, der sie so phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiernd, daß sie Einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es sogar an Bewegung; echt Chopin'sch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten und nun geht es im Flug dem Ende mit seinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzusetzen, daß wir das Duo bestens empfehlen?

## Großes Duo für zwei Pianoforte's von J. Moscheles. Werk 92.

Wer mitten in den Tagescompositionen sitzt, wie unser einer, und verdrüßlich ja wüthend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht so ein Stück wie eine Kerze im Gefängniß an. So im Grund zuwider mir alles ist, was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter, aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redactionen ganz zuversichtlich gestehen, sie recensirten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Componisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den Einen noch den Andern einfiele, und am wenigsten den besten Componisten, die sich um keinen Recensenten scheren, — und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Häßlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italiänische her, über Bellini, Herz ꝛc. und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Componisten, sie sollen ihnen um Himmels Willen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleich wie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen, oder steten Angesichts hoher Kunstschöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den

Empfänglichen beinahe unbewußt mittheilt, daß ihnen die Schönheit gleichsam praktisch wird, so sollte man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Gallerieen der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Häßlichem und Obscönem läßt sich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Muthmaßungen ꝛc. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsre Masten einhackt: im Gegentheil tragen wir sie leicht von dannen und seht, seht — nun muß sie mit fort nach unserm Morgenland. —

Das Vorige steht mit der Composition von Moscheles in der Beziehung, daß sie eine der lieblichsten, von der wir unsern Lesern erzählen können. Aug' und Ohr wird sich daran weiden; jenes, weil ihr alterthümlicher und dennoch galanter Schnitt in Vielen jene würdigen

Gesichter mit großer Perücke und einem wachsamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir sie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts schauen; dieses, weil es in gar zierlichen Melodieen und Harmonieen durcheinander lacht und schmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zusatz nöthig, da man ohne ihn sich fragen müßte, ob Moscheles absolut und auf reinem Naturweg nach Rückwärts trachtete, oder ob er sich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Gesundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückversetzt. Das letzte ist der Fall und wir wissen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasselbe ist, das Moscheles und Mendelssohn im vorigen October in Leipzig, ich sagte damals wie zwei Adler, zusammen gespielt, man könnte auch sagen, wie leibhaftige Enkel Händelschen Stammes.

---

## V.

## Capriccio's und andre kurze Stücke.

### Julie Baronin Cavalcabo, Bravour-Allegro (Emoll). Werk 8.

Die Namen unsrer Componistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn

ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu componiren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun. Unsere Componistin mag aber noch etwas zum Schreiben begeistert haben; sie ist eine Schülerenkelin Mozarts, der Sohn Mozarts nämlich ihr Lehrer, ihre Heimath aber das weitentlegene Lemberg. Bei solchen Erinnerungen und an solchem Orte mag es Einen wohl oft traurig überfallen und ein Winterabend thut das Seinige. Kurz der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt, man phantasirt, ohne es zu wissen, und hat man Träume und Musik in sich, so thut man es so, wie die, von der wir sprechen.

Einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodieen, die leicht in's Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich Alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden und stört mich nur das beigefügte „di bravura," weil dann das Allegro unüberwindlicher sein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger ansteht, die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten. Endlich aber wünschte ich den ganzen Satz von zwei andern gefolgt, so, daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen ersten Theil (bis auf den fehlenden Mittelsatz) das Allegro am meisten anklingt, des Umstandes noch zu erwähnen, daß dann die bescheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in

einer Zeit, wo so Viele halb vor- und zurückschreiten, die Besseren unter diesen verwechselt oder übersieht. So sei denn der nächste der größere!

---

### G. C. Kulenkamp, Caprice (D moll).

„Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du componirst.“ Es liegt etwas in diesem Paradox Florestans, der es sogar umgedreht richtig gefunden wissen will. Spazierflüge, Reisen sind nicht anzuschlagen, wenn sie auch momentan einfließen. Aber schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu, ob er darin eine D moll-Symphonie fertig gebracht. In Städten wohnen nämlich Leute, im schlimmsten Falle Freunde; man componirt, man frägt letztere, sie erstaunen: man schickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber und fangen etwa an: „Sage mir“ ꝛc. — Ich meine, der geschätzte Componist obiger Caprice gehört in eine große Stadt, wo der stete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meisten Erfindungen hängt etwas Aengstliches vom Kleinstadtleben an, über das er sich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu sehr festhielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgesetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelsten Ziel das Ruckweise und Steife. Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordent-

lich zur Sprache, so nahe er auch darum geht; es ist Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich, aber ohne scharf Gepräge, ohne hellen Klang. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entschieden einem Meister nachzubilden sich bemühte, damit ihm in der Vergleichung seiner Ideen mit denen des Originals der Unterschied zwischen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht stille und suche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffekraft erfrischen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernste Kunstgesinnung einflößt, seine bisherigen Leistungen verfolgt haben, obwohl stillschweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, so werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerksamkeit und der Strenge, die er verdient.

---

**Fr. Pollini, Toccata.** Werk 56.

Die Claviercompositionen der heutigen Italiäner sind im Durchschnitt nicht viel werth. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er schreibt, im italiänischen Sinn, ernst und schwierig, in der Harmonie interessanter, überhaupt satzrein und mit guter Kenntniß des Instrumentes. Diese Toccata zeichnet noch das Besondere aus, daß sie in drei Systemen niedergeschrieben ist, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterste für den Baß. Doch irrt vielleicht der Componist, wenn er dadurch erleichtert zu haben

meint, eben so wie darin, daß einige Phrasen seines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzustellen wären: ich schreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen und die Spieler werden meine Weise seiner vorziehen, welche der Composition ein unmusikalisches Ansehen gegeben, woran sich das Auge viel schwerer gewöhnt, als den Händen dadurch geholfen ist, die sich schon zurecht gefunden haben würden. Jedenfalls muß man den besten Willen hierin, wie in der ganzen Composition loben.

---

### H. Dorn, l'aimable Roué. Divertissement (C-maj). Oe. 17.

Wie oft im Wachen schrieb ich im ordentlichen Traume folgendes über dieses Dornenstück nieder: Um den Hals möchte ich dem Componisten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „ja wohl, bester Musik-Juvenal, ist es schwer keine Satire zu schreiben, erstens überhaupt, und dann wieder über die Satire selbst.“ Und er würde mir antworten: „dem Himmel sei's gedankt, daß mich wenigstens Einer verstanden; denn die Käufer des Pfennigmagazins (das Stück bildet einen Theil davon) merken meinen Heinismus schwerlich.“ „Heinismus“ scholl es aus allen Ecken und das sonderbare Wort verlor sich in einzelnen Buchstaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grund genügte der Traum zum Verständniß der Absicht des Componisten. Indeß stehe der Deutlichkeit halber noch dieses da. Oft trifft es sich, daß wir Künstler, nachdem wir redlich einen halben Tag gesessen und studirt, unter eine Schaar Dilettanten gerathen, und zwar unter die gefährlichsten, denn sie kennen die Beethovenschen Symphonieen. Herr, fängt der Eine an, die wahre Kunst hat mit Beethoven den Culminationspunct erreicht; d'rüber hinaus ist alles Sünde; wir müssen durchaus die alte Bahn einlenken. Herr, antwortet der Andre, Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Aera; die Musik wird wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen ist, von der Sprache zur Sprache. Deutlich genug, fällt der Erste ein, scheint dies auch Mendelssohn in seinen Ouverturen zu wollen u. s. w. — Unser einer sitzt aber kochend und stumm dazwischen (leider können wir Musiker Alles, außer reden und beweisen) und gießt in bester Laune das Ueberlaufende in Dorn'sche und ähnliche Divertissements. So ist es denn auch die ausgelassenste Persifflage auf Dilettantismus, Italianismus, Contrapunct, Virtuosenbravour, auf die ganze Musik, auf des Componisten eigene Person und bewundre ich allein seine Geduld, so etwas niederzuschreiben, wobei es freilich sehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht sich aber schon die Ironie in unsre Kunst, so ist wahrhaft zu befürchten, sie stehe ihrem Ende wirklich so nahe, als Manche vermuthen, wenn anders kleine lustige Kometen das grö-

ßere Sonnensystem aus seiner Ordnung zu bringen vermöchten.

---

### J. W. Kalliwoda, 3 Solo's. Werk 68.

Nie lachte ich so, als neulich in einer Gesellschaft von Musikern, meistens bekannten Virtuosen, wo ein Witziger den Vorschlag machte, in einem Tripelconcerte die Stimmenrollen zu wechseln, so also, daß der Violinist das Clavier spielte, der Clavierist das Violoncello; auch eine unselige Flöte fand sich. Vom Komischen dieser Scene, und wie sich übrigens vollkommene Meister lächerlich auf Instrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man sich schwerlich einen Begriff machen; zum Bersten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blasen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der eigentlich Meister auf der Violine, gern für das Clavier componiren soll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch so komisch, wie das obige verkehrte Kleeblatt, so gefällt er mir doch auf dem Instrumente, das er anerkannt beherrscht, am besten. An guten Violincompositionen fließt unsre Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür sorgen. Ueber die Solos selbst läßt sich nicht viel sagen; sie sind leicht, munter, rothbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich seine dritte Symphonie geschrieben, so fürchtete ich die Herausgabe

solcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß Jeder am besten wissen, warum er dies und das thut.

---

**Fr. Otto, Phalènes.** Op. 15.

Sie sind Florestan und Eusebius dedicirt und, nach des Componisten eigenem Geständnisse, eine Folge ihrer „Papillons," obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieses Componisten, der übrigens mit geistigen Steckbriefen seit lange verfolgt wird, weil er sich gar zu tief eingesponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zusammenhang suche ich sonst in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für sich, oft zackig, oft in schönen Bogen, oft träg, oft pfeilschnell. Betrachtungen lassen sich bei jedem einzelnen anstellen, und oft sinnigste, wenn man Theil zu nehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten Phaläne ein wehmüthig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß sie sich auf dem Papier und in der zurückspiegelnden Phantasie um vieles bedeutender ausnehmen, als im wirklichen Klangkörper, so lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu componiren weiß, und tadle den Clavierspieler, der mit leichter Mühe manches leichter hätte stellen können. Sei er mit diesem herzlich gegrüßt und möge von seinen Geistesflügeln sein Genius

nichts abgestreift haben als den Staub, der sich leider zu oft über den sonnigen als zweite Kruste ansetzt!

---

**Sigismund Thalberg, Caprice** (E - maj).
Oe. 15.

**Sigismund Thalberg, 2 Nocturnes.**
Oe. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Compositionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor Kurzem versprachen wir, uns und Anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollster Ueberzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß Vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswerth" abthun, für uns noch gar nicht existirt, weil im andern Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redactionen der . . oder des . . schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleich stelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neusten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen,

wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Compositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Componisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch Vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und Tiefe des Witzes ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpuncte (so das Agitato, S. 10.) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Ueberwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einschmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartsingenden Stelle der ersten Seite der zweite Tact des letzten Systems, S. 4. der 2te des zweiten Systems; darüber wegspringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu sagen, ist mirs dann, als habe der Componist gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als thäte er es nur, weil er gerade nichts Anderes anzustellen

wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutschen Componisten, dessen Namen auch in diesen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu sagen: „warum componirst du nur? du hast's ja nicht nöthig." Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasselbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugesprochen — wie verdiente er denn so viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber soll uns sein, wenn wir von seiner nächsten Composition sagen könnten: sie sei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuosisches Beiinteresse von Anfang bis Ende sich treu bleibend, eine reinste Regung des Gemüthes in geweihter Stunde. Verschaffe er uns diese!

Da wir aber gerade bei den Notturnos stehen, so will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieses Schreibens zwei neue von Chopin[1] in Cis moll und Des dur unaufhörlich beschäftigten, die ich, wie viele seiner früheren, (namentlich die in F dur und G moll) neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste halte, was nur in der Musik erdacht werden könne.

Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es Einem doch dabei als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt, und nach den tausend Gefahren zu Land und Meer zum erstenmal wieder

1) 2 Nocturnes. Oe. 27.

in's elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck und das Naß könnte Einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig scheint mir nur das sechszehnte Nachtstück; es werden einige Anstalten mehr darin gemacht, sogar ein Quartett von Violine, Viola und Baß herzugezogen. Man meint Wunder, was da kommen soll; denn der alte Herr ist ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Gesicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachste musikalische A B C so zu sprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß... Es kömmt aber nichs.

---

### H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance favor.: la folle d' A. Grisar. Oe. 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne Weiteres zur Janitscharenmusik: auch er spielt mit, will beachtet sein und verdient sein Lob, wenn er gehörig pausirt und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Ueberhaupt ist es neuster Ton der haute volée der Künstler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei" u. s. w. nachgerade überdrüßig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Musik könne ohne Triangel nicht bestehen; — ist er aber einmal vom höchsten Capellmeister erschaffen und vorgeschrieben, so soll er auch hell und lustig zwischen

klingen. Also: Herz lebe! Ueberdem kann man ja seine Compositionen als Wörterbücher musikalischer Vortragkunsttermen benutzen, in dieser Hinsicht erschöpft er die ganze italiänische Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmachtstelle, wo nicht ein Smorzando darunter stünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines solchen Dolmetschers bedürfen, weil sie sonst Solbrig'schen Declamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit siebenfach verschiedenen Schriftarten, je nach der sinkenden und steigenden Stimme, gedruckt, so weiß das Hr. Herz, der für gar keinen Dichter gehalten sein will, und spricht seine Empfindungen gleichsam noch einmal in Worten interlinearisch aus. Wie viel gäbe es hier noch zu sagen, guckte mir nicht der Setzer ängstlich über die Schulter herein wegen der Pfingstfeiertage. Darum von der Caprice nur noch so viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf sie schließen lassen. Die Folle ist eine berühmte französische Salon-Romanze, das Bravourstück der Mad. Masi, eine folie de salon, wie sie unser Hamburger Corresp. nannte, das Capriccio aber nicht nur eben so gut, sondern besser. Namentlich schüttelt Herz gewisse leicht elegante, beinah üppige harmonische Gänge zu Mandeln aus dem Aermel (so S. 8), und geräth dabei in einen gewissen Schwung, dessen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends seine Strettis, Allegro, Presto, Prestissimo, 4/4, 2/4, 6/8, so schäumt das Publicum wie ein

entzücktes Meer über und auch der eminenteste Cantor könnte dann die Octaven S. 14. Syst. 3. zu 4. überhören.

---

### H. Dorn, **Bacchanales. Rhapsodie** (D-maj). Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wollust sammt den Trinkern. Ein Stück, an dem sich der geistreiche Recensent der Dorn'schen „Bettlerin" (in einer Beilage zur allg. mus. Zeitung) neue Lorbeern (wir verweisen nur auf die Quinten, S. 3. Syst. 4. zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Componisten anzubinden. Es sticht. Ueber kurz und lang malte er uns in eine Rhapsodie unter dem Titel „Nous" Rhapsodie sur le „Nous" des Journalistes etc. hinein und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unsterblichkeit. Wir meinen, die Rhapsodie gefällt uns besser als ihr zukünftiger Recensent, Bacchanalien besser als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stücke ordentliche Logik zu finden sei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit," bringt man hier nicht durch und hat sich nur in Acht zu nehmen, daß Einem nicht ein goldner Pokal an den gekehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkulischen und den andern Gottheiten, die an den Tafeln schwelgen mögen, vermiss' ich aber Harmonias oberste Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Gesellen eine Gränze zu setzen; man merkt

gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden sich eine Reihe vornehmer sittiger Mädchen gezogen, mit hoch gehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin.. Sollte dies der Componist nicht gewußt haben?.. — Eben fliegt ein Pokal auf mich zu...

---

### W. Taubert, Miniatures.
Oe. 23.
### Derselbe, Tutti Frutti.
Oe. 24.
### Derselbe, 6 Impromtus caracteristiques.
Oe. 14.

Wir stellen sie nach ihren Ansprüchen in aufsteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die Miniatures sind Guckkastenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Festung u. s. w., eins netter als das andere; ja ordentliche Hebelsche allemannische Volkslieder vom „Brünneli“ und „Vögeli.“ Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handstücken deutscher Composition fehle und daß sie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten sie jetzt nach diesen Miniaturen greifen, die wirklich musterhaft für ihren Zweck gearbeitet sind, dabei

naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geist bildend und jedes charakteristisch für sich.

Die Tutti Frutti versteigen sich in der Erfindung schon höher und schicken sich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn sie nur auf der Claviatur fein zu Haus. Der Vermischung verschiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechselnden Handlagen gebe man sie nur Applicaturfesten; sonst entstehen Unordnungen. Als Composition behagt mir am meisten der Marsch, der mehr eine Art davon, so nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübsch Alles! Den polnischen Tanz möchte ich weniger harmonisch bunt und mehr rhythmisch klar; auch die altmodischen Doppelschläge vermißte ich gern, obgleich sie hier nicht uncharakteristisch.

Wir kommen zu den sechs Impromtu's, die eben so viel kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch. Nr. 1. Zu Weihnachten. Ein Kaminstück: im Vordergrunde spielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd rc.; zu Zeiten klingt's wie aus der Christmetten herein; der Schnee knistert unter den Wägen. Wir wüßten nichts hinzuzusetzen, eher wegzunehmen. Die Cantilene erinnert öfters an Mendelssohnsche. — Nr. 2. Maskenball. Auch ihn wünschten wir nicht so im Kleinen ausgeführt. Das Hauptthema ist ein wohlbekanntes. Die Scene wechselt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernsthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen sich Walzer- und

Polonaisentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle frühere Gedanken berührt, aber mehr gesucht, als von selbst kommend. — Nr. 3., Frühlingsempfindung, scheint der leichteste musikalische Vorwurf, und ist darum der schwerste. Die Einleitung trifft; die Hauptsache mißfällt mir. Man merkt die Absicht u. s. w. — Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der Walpurgisnacht gibt es mehr musikalischen Anhalt; doch hat die neue Zeit so viel Geisterartiges der Art geliefert, daß man alles schon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geschehen sein, als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten sieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und ist mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Componist schließt mit einem Traum, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten crystallisiren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

---

## Felix Mendelssohn-Bartholdy, drei Capricen.
Werk 33.

Oft ist's, als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Tacte, ja Accorde aus seinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche in's Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir Alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer frühern Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten; jene könnten auch von andern Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor Allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie, die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Walt'scher Sommerflug über's Land aus Jean Paul ist es. Bin ich auch beinah überzeugt, daß dies Stück Niemand mit so unnachahmlicher Anmuth spielen könne als der Componist, und gebe ich Eusebius Recht, der meint „er (der Comp.) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen," so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Colorit, diese feinste Mienen-

beweglichkeit doch von Keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die andern Capriccio's und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust" im Allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf Andere wird die Caprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämmtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verrathen wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

---

**Ludwig Schunke, 1stes Capriccio.** Werk 9.
**2tes Capriccio.** Werk 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Thür) und warf hin: „er wolle in einem Concert spielen und wie er das Stück nennen solle, denn »Caprice« sage ihm zu wenig." Dabei saß er längst am Flügel und im Feuer der zweiten in Emoll. Leidlich

entzückt antwortete ich im Spaß: nenn' es »Beethoven, scène dramatique« — und also kam es auf den Concertzeddel; in Wahrheit schattet das Stück aber nur ein Tausendtheil Beethovenschen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre sind seit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuose stirbt, sagen die Leute gewöhnlich: „hätt' er doch seine Finger zurückgelassen;" diese machten's bei Ludwig S. nicht: ihm wuchs Alles aus dem Geist zu und von da in's Leben; ihn eine Stunde studiren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerconcert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Ueberblick, als Componist nicht die Höhe erreicht, wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor seinem Tod, stieg in's Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), so war ihm nach dieser einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzusichern. Sie hat vieles von ihm selbst, die Excentricität, das vornehme Wesen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erste von jeher kälter, der Kern sogar prosaisch vorkommen und gewann nur durch seinen Vortrag. Ja, ihn spielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jede Nerve voll Musik, — und war ein Maler zur Hand, so stand er gewiß als Musengott auf dem Papier fertig. Bei seinem Eingenommensein gegen Publicum und öffentliches Auftre-

ten, was sich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und sich nach und nach bis zum Widerwillen gesteigert hatte, was natürlich auf die Leistung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urtheil einstimmen können, das sich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu so großer Erhebung herausstellte. Doch stehe hier, einen Begriff seiner weitgediehenen Meisterschaft zu geben, ein klein Beispiel, das mir eben einfällt. Wenn man Jemandem etwas dedicirt, so wünscht man, daß er's vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Clavierstücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anschlug, so hatte ich meinen leisen Aerger, daß er sich nicht darüber machte, und spielte sie ihm, vielleicht um ihn zum Studiren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in seine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenstill. Da, nach langer Zeit besucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte, und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Clavier herausstudirt, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er seine Leistungen für noch zu gering und sprach begeistert von neuen Paganini-Idealen, die er in sich spüre und „daß er sich ein halbes Jahr einschließen und Mechanik studiren werde;“

einmal wollte er wieder die ganze Musik bei Seite legen u. s. w. — Doch zogen solche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Gesicht und er blieb seiner Kunst mit allem Feuer bis zu seinen letzten Stunden zugethan, wo er im Fieber die Umstehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.